

Adelphi eBook

Roberto Calasso

OPERA SENZA NOME



Roberto Calasso

Opera senza nome



Adelphi eBook

Quest'opera è protetta
dalla legge sul diritto d'autore
È vietata ogni duplicazione,
anche parziale, non autorizzata

In copertina: Giandomenico Tiepolo,
Passeggiata sotto la pioggia, disegno
tratto da *Divertimento per li ragazzi*
Courtesy of The Cleveland Museum of Art

Prima edizione digitale 2024

© 2024 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-8769-4

NOTA ALL'EDIZIONE DIGITALE

Per la presente edizione digitale i numeri tra parentesi quadre nel testo indicano la pagina corrispondente dell'edizione cartacea (*Opera senza nome*, Biblioteca Adelphi, 2024), in modo da rendere più agevole la consultazione delle fonti.

OPERA SENZA NOME

Si chiama qui *Opera*, per brevità, l'insieme degli undici libri che compongono l'*Opera senza nome*.

[13] Se provo a pensare a quello che ho fatto, devo dire che certamente non sapevo mai quale sarebbe stato il prossimo passo. E ogni volta proprio quel passo avrebbe finito per apparirmi inevitabile. Con una eccezione: *Il rosa Tiepolo*, che era nato all'interno della *Folie Baudelaire* e a un certo punto se ne era distaccato, anticipando il corpo da cui era nato.

Le nozze di Cadmo e Armonia cominciò dalle prime righe, scritte al ritorno da uno degli annuali viaggi in Grecia. E si sviluppò senza che sapessi cosa sarebbe seguito, anche se avevo la certezza che qualcosa doveva seguire.

Ka nacque su un treno in India, una mattina presto, nella foschia, anche questa volta senza alcuna idea del libro che gli avrebbe fatto seguito. Da *Ka* a *K.* fu lo sbalzo più brusco nei tempi e nella materia e lo sbalzo minimo possibile nei titoli.

[14] Mentre scrivevo *K.*, non pensavo affatto a Tiepolo, ma ero ancora immerso nella materia indiana. Ricordo un'estate in cui alternavo fra scrivere *K.* al mattino e commenti allo *Śatapatha Brāhmaṇa* nel pomeriggio, poi finiti nell'*Ardore*. E viceversa.

C'è poi il caso di un libro più lungo, intorno all'Antico Testamento – *Il libro di tutti i libri* –, che si era distaccato da un libro intorno al Nuovo Testamento, ancora non finito.

E ci sono schegge di un libro successivo che appaiono nel *Cacciatore Celeste*, là dove dialogano Utnapishtim e Sindbad. La situazione in cui si trovano, anche se non è specificata, potrebbe essere identica a quella della *Tavoletta dei Destini* e di fatto una delle due schegge qui riappare senza alcun mutamento. Quanto all'altra, avrebbe dovuto anch'essa apparire nella *Tavoletta dei Destini* e invece è rimasta nel suo luogo di origine. Forse un giorno migrerà ugualmente.

Di fatto, Utnapishtim non ha lasciato alcuna testimonianza scritta. Era lo stesso caso del «Biglietto per Lucien» nella *Rovina di Kasch*: lettera firmata Talleyrand e indirizzata al Lucien Leuwen di Stendhal, che ancora era lontano dall'affiorare come personaggio di un romanzo incompiuto.

Ma, quando scrivevo *Il Cacciatore Celeste*, non pensavo ancora in alcun modo alla narrazione della *Tavoletta dei Destini*. Ricordo che un giorno, [15] mentre un redattore controllava le corrispondenze con le Fonti dei passi citati nel *Cacciatore Celeste*, mi fu annunciato, con un certo allarme, che mancava il rinvio per quelle parole di Utnapishtim. Mancava perché erano parole dell'autore.

Wendy Doniger era incerta se ammirare o ritenere troppo sfrontato che l'inizio di *Ka* seguisse da vicino un passo del *Mahābhārata*. Le risposi che quel passo del *Mahābhārata* stesso seguiva da vicino un testo molto anteriore, il *Suparṇādhyaḡa*. È così, dopo tutto, che si sviluppa la letteratura, concrescendo su parole precedenti, variandole, ibridandole.

E proprio nelle prime pagine di *Ka* si leggono queste parole di Vinatā: «L'impazienza mi vinse, aprii il suo uovo troppo presto. Solo allora ho capito quello che un giorno dirà un ṛṣi di terre lontane, un veggente pallido e angoloso: che l'impazienza è l'unico peccato». Chi era quel ṛṣi di terre lontane, che Vinatā citava? Franz Kafka.

Uno dei momenti più angosciosi per lo scrittore è quando comincia a profilarsi l'ombra del biografo. Non c'è modo di sfuggire a quell'ombra, se non parzialmente. Thomas Bernhard decise di precedere ogni incombenza biografia con [16] cinque spezzoni di autobiografia. Non sarebbero bastati, certamente. Ma, quando il biografo si fosse trovato a narrare quegli stessi anni, lo avrebbe sempre accompagnato, come un sorriso beffardo, ciò che Bernhard stesso ne aveva scritto, sicuramente molto meglio e con maggior cognizione di causa. Guastare il mestiere al biografo è un piacere non da poco. Ma è una battaglia persa in partenza. Il biografo troverà sempre il modo di insinuarsi, per via diretta o indiretta.

Si può tentare di proteggere la propria vita da intrusioni moleste distruggendo carte, lettere, manoscritti, fotografie – e non sarà mai sufficiente. Ma i libri? Una volta pubblicati, i libri sono manufatti come tanti altri, indifesi e disponibili per l'«*hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*», che può anche assumere il ruolo dell'intruso molesto.

Qualsiasi cosa ne dica l'autore sarà sospetto, in quanto *pro domo*. Si entra subito nella spirale senza uscita dell'autoriflessione. Eppure le osservazioni di Kundera sulla composizione dei suoi libri sono molto più utili di tutto ciò che ne sia stato scritto da altri. C'è forse un solo accorgimento praticabile: isolare certi tratti di ciò che è scritto, renderli evidenti per qualsiasi occhio. Di tutto il resto si tace.

[17] In fondo non facevo altro che tentare quello che ogni scrittore, più o meno palesemente, vorrebbe: inventare qualcosa che prima non esisteva. Qualcosa che innanzitutto nella forma – era la mia ossessione specifica – non si sovrapponesse a nulla di esistente, ma accogliesse occasionalmente frammenti di forme esistenti. Questo non è apparso mai così chiaro come nella *Rovina di Kasch*, dove si trovano versi, aforismi, lettere, scene teatrali, analisi, cronache, aneddoti.

Recensendo *Il Cacciatore Celeste* sulla «Frankfurter Allgemeine Zeitung», Thomas Macho ha definito il libro come «ottava parte di una enciclopedia senza precedenti». *Enciclopedia*: sarebbe difficile trovare una parola più contraria a ciò che l'*Opera* è, ma anche più utile per sgombrare il campo da qualche malinteso.

Una enciclopedia è un oggetto compatto, dove ogni voce è adiacente e collima con la successiva. Di qualsiasi oggetto parli, l'enciclopedia usa lo stesso stile (non sono più i tempi della Britannica all'inizio del Novecento, amata da Borges). Ciò che l'enciclopedia menziona è ciò che è accertato. E, almeno nell'istante in cui viene aperta, l'accertabile.

L'*Opera* al contrario è qualcosa dove ciò che separa le singole voci è molto più vasto delle voci [18] stesse, simili a isole nella corrente di un mare illimitato. Ogni volta, in quelle isole, lo stile è diverso, come se ospitassero una vegetazione che solo in parte si ripete. Unica è solo la corrente che sostiene l'insieme. Le isole non si avvicinano mai

quanto basta per unirsi, al massimo raggiungono una prossimità sufficiente per azzardare fragili ponti. O traghetti. Di regola, occorrono saldi battelli per passare da un'isola all'altra. Talvolta transatlantici.

Come si aggiunsero le immagini in alcuni di questi libri? Il primo a pensarlo fu Sonny Mehta, per l'edizione delle *Nozze* di Knopf. La proposta mi convinse subito. E avevo la soluzione a portata di mano, fra i miei libri. Innanzitutto nei dieci volumi dell'*Antiquité expliquée* di Bernard de Montfaucon (1719-1724), opera evocatrice, trasposizione al tratto di innumerevoli immagini greche e romane. Integrate da alcune immagini dell'Ottocento o del primo Novecento, prese dal *Lexicon* di Roscher, senza di cui è vano avvicinarsi alla mitologia greca, o dallo *Zeus* di Cook.

L'effetto non era neoclassico, quindi non aggiungeva una diversa cifra stilistica alle opere antiche. Piuttosto, era propedeutico, trasponeva quelle immagini con altri mezzi, rispettandone ogni dettaglio. Apparivano in testa [19] a ciascuna parte, in rapporto evidente con quanto vi veniva narrato. Questo accadeva nel 1993, epoca in cui ancora non usava contagiosamente inserire illustrazioni in libri narrativi.

Ma c'era un precedente: *L'impuro folle*, 1974, dove appaiono sei immagini che *fanno parte* del testo, come schegge del delirio del Presidente Schreber. Che tali siano appare chiaro già dalla riproduzione di un'immagine a colori del cervello, tratta da un libro di Paul Emil Flechsig, dove i nomi delle zone cerebrali sono sostituiti da quelli di vari arconti gnostici. Oggi mi rammarico perché nella prima edizione del libro quelle immagini erano in carta patinata, e con riferimento alle pagine in cui emergevano, mentre dovrebbero essere in carta-testo e prive di riferimenti, come poi nelle edizioni successive, prima fra tutte quella tedesca da Suhrkamp. Ho parlato con Sebald solo una volta, al telefono, e ricordo come mi disse, con slancio, che l'idea delle immagini sparse nei suoi libri qualcosa o molto doveva a quell'edizione dell'*Impuro folle*.

In *Ka* riappare il criterio delle *Nozze*: immagini in testa a ciascun capitolo e connesse ai suoi temi. Ma questa volta il gioco è più tortuoso, perché quelle immagini corrispondono a come per la prima volta si presentava l'iconografia indiana in Europa. Con Baldæus in versione seicentesca, 1672; con Grindlay, Ràm Ràz, Langlès, [20] Fergusson, Jones in versione ottocentesca, con bruschi mutamenti di stile, fino alle monumentali decorazioni di Ernst Schneider per le grandi Upaniṣad tradotte da Deussen, 1914, uno dei testi da cui ero partito nella mia conoscenza dell'India.

Per *K*, la scelta era d'obbligo. Kafka può stare accanto solo a Kafka. Perciò ogni parte era preceduta da suoi disegni. Ma non si doveva neppure forzare il rapporto fra le singole immagini e il testo che gli fa seguito. Sono come *paragoni fra gesti*, raccontabili solo nel linguaggio dei gesti.

Con *Il rosa Tiepolo* la situazione cambia radicalmente. Le immagini non si giustappongono più al testo, disponendosi all'inizio dei vari capitoli. Ora entrano *dentro* il testo. A rigore, non si deve sapere se vengono prima o dopo le parole. Presentando il libro a Bologna, Umberto Eco concluse con quella che riteneva un'obiezione fondamentale: il libro, a suo parere, aveva la forma del suo oggetto. Mi sembrò di sognare, perché era quello che avevo sempre tentato di fare, non solo per *Il rosa Tiepolo* ma per gli altri libri. E lo dissi. Però qui il rapporto fra scrittura e immagine era particolarmente evidente, sotto gli occhi di qualsiasi lettore, in ogni momento.

Seguì *La Folie Baudelaire*, dove non poteva valere che lo stesso principio, visto che *Il rosa Tiepolo* [21] si era sviluppato come una sua parte, che poi si era distaccata. Qui le immagini si addensano non tanto intorno a Baudelaire, che non volevo sovraccaricare, ma via via che si attraversano i territori di Ingres, Manet, Degas o Rimbaud, nelle parti in cui di loro si parla.

Con *L'ardore* si torna alle immagini giustapposte, all'inizio dei singoli capitoli. Questa volta però non sono immagini occidentali sull'India, bensì indiane, di ogni epoca. C'è anche un'immagine polinesiana, una islamica e una macedone.

Nei tre titoli successivi all'*Ardore*, si torna all'assenza di immagini, ogni volta per qualche ragione – e anche per l'abuso che nel frattempo si è fatto delle immagini intercalate in carta-testo. Nella *Tavoletta dei Destini* le immagini sono assenti per una impossibilità fattuale: quando Utnapishtim si trovò con Sindbad sotto la sua tenda, *tutte* le immagini delle storie di cui nel libro si parla erano sepolte. Rimane solo la visione di un'enigmatica distesa di «centinaia di protuberanze coniche», come appaiono a Sindbad nell'isola di Dilmun.

C'è poi la domanda, tediosa fra tutte, su saggio e romanzo. Nelle classifiche *Le nozze di Cadmo e Armonia* appariva equamente diviso fra narrativa e saggistica. Che il libro contenesse, dalle prime righe alle ultime, un intreccio di narrazioni così fitto che l'autore stesso stentava a ritrovarvisi [22] (per questo, a partire da un certo anno, aggiungi l'indice dei nomi) non bastava a rassicurare. Quanto alla materia saggistica, è pur vero che il libro era costellato di analisi e digressioni su singole parole, fatti storici, opere di autori classici. E allora, che cosa doveva prevalere? Una parola che appiana tutto: letteratura. Che cosa sia letteratura è meglio non definire con troppa insistenza. Forse non è più che una vibrazione, avvertibile nei testi più disparati: racconti, versi, ma anche analisi serrate, aforismi, trattazioni. Una pagina di Galilei e una del cavalier Marino possono stare accanto tra le vette della letteratura italiana.

E letteratura era l'unica parola che mi ha sempre attratto, anche perché in pari misura alla narrativa e alla saggistica avevano finito per aggregarsi superfetazioni varie, che minacciavano di soffocarle. I saggi più densi non corrispondevano ai modelli della saggistica come i racconti più folgoranti potevano sfuggire ai canoni della narrativa. Che cos'è il *Weinhaus Wolf* di Benn? Un racconto? O un saggio raccontato? Domande da non fare.

Il primo accorgimento per far capire che ci si trova nel territorio della letteratura, a scanso di ogni equivoco, è l'eliminazione degli esponenti di nota. Eppure i vari libri – salvo *La Tavoletta dei* [23] *Destini*, né potrebbe essere altrimenti – sono costellati di note. E fa parte del tutto sapere con la massima precisione a quali testi si riferiscono e in quali edizioni. Così, alla fine di ogni libro (ancora una volta salvo *La Tavoletta dei Destini*) si incontra un elenco di Fonti, che consistono nei dati bibliografici del passo citato precedenti da due numeri, che rinviano il primo alla pagina, il secondo alla riga di testo in cui si chiude la citazione. Sistema che avevo escogitato per rendere quanto più semplice possibile il reperimento di queste Fonti. Ma c'è sempre qualche critico a cui, a suo parere, non la si fa, e ha inteso questo metodo come un'astuzia post-moderna (ahi questa parola, vacua e anche superflua, in quanto il Moderno può accoglierla tranquillamente sotto le sue ali) per complicare il gioco e rendere più difficile l'accesso ai passi citati. Non si vede perché, se basta sfogliare un libro.

Ma c'è anche una ragione ulteriore, in tutto questo. Nell'*Opera* le citazioni fanno parte del testo, come tarsie di altri legni. Non indicano mai il riferimento a autorità d'obbligo su certi argomenti, che possono finire per non essere neppure nominate, anche se sono ben presenti. Vengono citati solo frammenti di frasi, o anche singole parole di varia provenienza che collidono o si amalgamano con il testo. Al limite, due lunghe citazioni di autori diversi possono essere giustapposte in colonna, senza alcun commento. [24] Così per due passi di Holmberg Harva e Karl Meuli nella *Rovina di Kasch*. Mi sono più volte domandato se questo era il modo giusto di citare, per me, ma non ho trovato di meglio. Le

virgolette segnano il recinto che appartiene alle diverse tarsie.

Certo, non sempre. In una scena della *Rovina di Kasch*, una coppia di vecchi, Fratello e Sorella, seduti su una panchina, parlano della storia del cimitero di Picpus, dedicato alle vittime della Rivoluzione. Qui le virgolette abbondano, ma sarebbe incongruo cercarne l'origine fra i passi delle Fonti. Sono parole al vento, che l'autore ha soltanto trascritto, come una spia.

Dei due vecchi al cimitero di Picpus nessun lettore mi ha mai parlato. Forse nessuno li ha notati. Forse qualcuno ha pensato che li abbia trovati in qualche libraccio da bancarella sulla Rivoluzione Francese. No, erano vivi e aggrappati alla vita, seduti su quella panchina. È lì che li ho incontrati e li ho ascoltati. Non avevo mai messo piede prima al cimitero di Picpus e non ci sono più tornato. Avevo trovato un pezzo del libro che stavo scrivendo. Non ho aggiunto nulla.

Nella *Tavoletta dei Destini*, Utnapishtim parla di eventi a cui ha assistito, di cui è stato protagonista o che gli hanno raccontato. Rivolgendosi a Sindbad, non può citare nulla, perché sa [25] che tutti i testi sono ancora sepolti sotto la sabbia e i detriti in tell innumerevoli. Alcuni li ha sepolti lui stesso, a Shuruppak. Per questo il libro non può avere Fonti.

A proposito di questi libri, ci sono due parole che, fra me e me, non ho mai usato, pur essendo predilette da tutti i custodi della ragionevolezza: *progetto* e *metodo*. *Progetto* o *piano* non c'è mai stato, se non nel senso in cui, come ha scritto Kraus, nella prima frase di un testo sarebbe implicita la dimensione del tutto. Così nella *Rovina di Kasch* presagivo che erano implicite molte diramazioni. Quanto a *metodo*, secondo Marcel Granet non è che la strada appena percorsa. Qualcosa che viene dopo, non prima.

Apredo il catalogo di un libraio antiquario di Firenze (uno dei rari che ancora ne fanno), sezione Erotica-Sessuologia, trovo: «R. Calasso, *La Folie Baudelaire*, con 50 ill. anche a col. n.t. Ampie le fonti». Meglio di Amazon, che aveva categorizzato *Le nozze di Cadmo e Armonia* come «Accessori decorativi per la casa» e *L'innominabile attuale* come «Decorazioni per unghie».

Non posso dire che l'unità dell'*Opera* sia sempre percepita. E questo provoca un'imprevedibile [26] dispersione dei vari libri in zone disparate e distanti di molte librerie. Per certi versi non mi dispiace, forse in memoria del motto di Adorno: «Il tutto è il non-vero». Eppure so che questi libri sono concatenati, più ancora di quanto sappia io stesso – e separarli è anche smembrarli. Forse anche per capirlo meglio ho scritto queste pagine. I libri – e i libri sui libri – hanno una caparbia volontà propria, che va oltre i loro autori.

Ci sono mille buone ragioni per non fare quello che sto facendo. E una sola per farlo: dire con la massima precisione certe cose su alcuni libri che ho scritto.

[29] Ovviamente non lo sapevo mentre scrivevo, ma *La rovina di Kasch* si sarebbe rivelata il vivaio di tutta l'*Opera*. Non c'è tratto essenziale dei libri successivi che qui non appaia, come una nervatura talvolta appena visibile, talvolta imperiosa. Il primo tratto che si lascia riconoscere è una parola sanscrita, *ṛta*, su cui è stata viva e commovente la disputa fra alcuni grandi indologi se sia da tradurre come «ordine del mondo» (soluzione prevalente) o «verità» (come sosteneva Lüders). La parola appare già alla seconda pagina del libro, connessa al Congresso di Vienna:

«Ora non era certo più il caso di parlarne, anzi nessuno ne serbava precisa memoria, ma urgeva pur sempre risolvere una questione di famiglia che appunto al *ṛta* risaliva: legittimare come sua erede la *legittimità*».

[30] Non certo con il Congresso di Vienna si sarebbe risolta quella «questione di famiglia», anzi mai più si sarebbe risolta, sino a oggi, ma in quei mesi di balli e negoziati per l'ultima volta si sarebbe messa in scena con un apparato confacente, seppure ignaro, alla questione stessa.

Quella parola, *ṛta*, è l'accordo fondamentale dell'*Opera*, ma è un accordo che già aveva risuonato all'inizio dell'*Impuro folle*, romanzo precedente alla *Rovina di Kasch* di nove anni, che un giorno mi sarei reso conto essere il preludio in cielo e agli inferi all'*Opera* stessa. Qui l'accordo rintoccava già nella prima frase, seppure distorto e stridente:

«In un anno imprecisato durante il regno di Federico II di Prussia, la “mirabile struttura” dell'Ordine del Mondo subì una lacerazione, cui molte altre sarebbero seguite, “secondo il principio *l'appétit vient en mangeant*”».

L'epoca non era molto distante, fra gli ultimi anni dell'Ancien Régime e il sigillo della sua fine. L'evento era lo stesso. Il cronista poteva essere Talleyrand, marionettista semiclandestino del Congresso, o anche il Presidente Schreber, magistrato di Corte d'Appello rinchiuso in un manicomio germanico, Sonnenstein, Pietra del Sole, castello diviso in quattro ali, presso Pirna, in Sassonia.

[31] Talvolta in un'occasione pubblica si può dire qualcosa che non si è più ripetuto, anche se lo si è costantemente applicato. Questo accadde nell'intervista con Alain Jaubert, quando apparve la traduzione francese della *Rovina di Kasch*, nel 1987, a proposito della «visione anamorfica del tempo»: «Ho sempre pensato che la forma doveva essere l'essenziale. Dunque non si trattava di mettere insieme dei frammenti, delle pagine su temi più o meno connessi, ma di inventare una forma che doveva nascere e sparire con questo libro. Un processo durato molto a lungo. In questo libro vi sono pagine che ho scritto dieci o vent'anni fa, ma la forma si è cristallizzata verso il 1980.

«A un certo punto cito una frase di Léon Bloy sulla visione “sinottica e simultanea” della storia, che è, egli dice, un tappeto sul quale “è possibile giustapporre e legare strettamente, con uno sguardo, gli eventi più disparati o più lontani”. È una sorta di visione anamorfica del tempo. Certe figure, immerse nel tempo, si deformano e si trasformano nel corso dei secoli. Tali figure possono essere persone, ma anche parole o concetti o episodi. Potrei qui rammentare un titolo di Jurgis Baltrušaitis, il nostro Maestro delle Anamorfosi: *Formazioni, deformazioni*. Che si parli di un rituale vedico o della prima guerra mondiale, tutto appare in luoghi diversi su una superficie che si deve guardare tutta nello stesso [32] tempo e sulla quale, naturalmente, c'è ampio spazio anche per il buio, per il vuoto, per gli abissi che si spalancano fra un dettaglio e l'altro della storia. Quella che rifiuto è la visione del passato come una linea piena e continua – visione cara a tutte le ortodossie».

La pagina a cui mi riferivo era di fatto una sorta di carta fondatrice della *Rovina di Kasch* – e tale sarebbe rimasta per tutti i libri successivi: «La Storia di cui qui si parla è “sinottica e simultanea”, è lo smisurato tappeto senza margini dove “è possibile giustapporre e annodare strettamente, sotto lo sguardo, gli avvenimenti più disparati o i più distanti”, dove i fatti e i commenti sui fatti e le invenzioni sui fatti e i fantasmi dei fatti rimangono perpetuamente avvinti in un letto di tortura e di piacere, dove le forme e le forze non riescono a districarsi, dove lo sguardo è da sempre esposto al “pericolo terribile di toccare i simboli”. Qualsiasi giudizio è qui un filo perduto nel groviglio del tappeto e la sua unica pretesa è quella di aggiungersi col suo tenue colore all'intreccio del tutto».

Questo si può anche vedere come un assioma, un lungo assioma, applicato nella *Rovina di Kasch* e in tutti i libri successivi, presupposto di ogni *anamorfosi nel tempo*, arte empirica, indagine tattile, cauto movimento per raggiungere quell'unica angolatura dove il fatto, l'oggetto, l'immagine, il personaggio finalmente si ricompongono [33] e accennano a parlare. Così il passato, ogni passato, torna a essere una successione di avvallamenti oscuri, come sempre sarà.

Il più celebre dei prismi mesopotamici, la *Lista reale sumerica*, ha tormentato gli studiosi fin dall'inizio, perché alterna, nella sequenza, sovrani distanti dal Diluvio decine di migliaia di anni, e sovrani molto più recenti, la cui cronologia è ricostruibile sulla base di documenti archeologici, amministrativi e politici. È un rompicapo finora non risolto.

In tutti gli undici libri sconcerta, per alcuni, la frequente irruzione di eventi di altre ere, giustapposti e talvolta sovrapposti. Evidentemente chi scrive non lo ha ritenuto arbitrario, anzi necessario, o per lo meno dovuto a una attrazione reciproca. È quello che avviene da un capo all'altro della *Tavoletta dei Destini*. Già nelle storie raccontate da Utnapishtim e nel fatto che ad ascoltarle sia Sindbad, nato secoli dopo. Infine, ed è lo sbalzo che potrebbe essere il più urtante, quelle storie sono formulate in una lingua in uso oggi.

La visione anamorfica del tempo può applicarsi anche ai luoghi. Allora un luogo può rovesciarsi come un guanto. Il Palais-Royal, fantasmagoria [34] pre-finale nella *Rovina di Kasch*, diventa il bordello-museo che sta al centro, come un vortice onirico, nella *Folie Baudelaire*. L'uno è il rovescio dell'altro, l'esterno diventa l'interno. La bottega-laboratorio di Courtial des Pereires, raccontata da Céline, e il museo di specimen teratologici descritto da Baudelaire, le prostitute lungo le gallerie, che turbavano Napoleone, e quelle rintanate nelle loro nicchie si sovrappongono e si mescolano. La Scienza e il Sesso in una fiera perenne: è il Moderno che si presenta. Occorreva passare da Diderot a Mercier, a Baudelaire e a Céline perché il luogo esalasse tutti i vapori venefici e inebrianti del Moderno, prima di irrigidirsi nell'algore attuale.

La rovina di Kasch si apriva con uno scorcio sui saloni della duchessa d'Abrantès; all'inizio della *Folie Baudelaire*, Baudelaire attraversa le sale del Louvre, dove ha dato appuntamento alla madre Caroline, sicuramente in ritardo. Ciò che accadeva nel palazzo della duchessa d'Abrantès era già fissato in pose da Musée Grévin, ma ancora *accadeva*; non molti anni dopo, tutto era trasferito sulle pareti del più celebre fra i musei. Era diventato un *soggetto storico*. Allo stesso modo la vita circolante fra i portici del Palais-Royal era ormai una pantomima, mentre il bordello-museo di Baudelaire [35] apparteneva soltanto al sogno. Nel giro di pochi decenni tutto si era trasposto in un *intérieur*, che poteva essere anche la mente o una galleria d'arte. Ma comunque non accadeva più.

Sui fatti era disceso il velo di un dubbio radicale, come se non fossero del tutto seri, come se non avessero più il peso giusto. E questo non diminuiva la loro eventuale atrocità. A cui si accompagnava sempre un ghigno irridente. Era il mondo di Lautréamont che accoglieva il Moderno – e non l'avrebbe più abbandonato.

Ho scritto *La Folie Baudelaire* con più facilità e rapidità rispetto a tutti gli altri libri, perché si può attraversare il suo oscillante territorio abbandonandosi a un movimento ondoso, divagante, digressivo, come seguendo il passo con cui Baudelaire visitava i Salons o girava per le sale del Louvre. A cui si aggiungeva la tremenda intimità che Baudelaire stabilisce con chi lo legge, a differenza di ogni altro scrittore della sua lingua e del suo tempo (una simile intimità con Hugo sarebbe imbarazzante). Forse soltanto con Nietzsche avviene qualcosa di simile. Ma Baudelaire ha il privilegio di stare nella Parigi dove tutto risuona, mentre Nietzsche si spostava in solitudine fra località turistiche.

La Folie Baudelaire è il più aconcettuale fra gli undici libri. Con Baudelaire i concetti reggono se c'è una tastiera nervosa che li sostiene. E occorre scoprirla. (Ma questo dovrebbe valere [36] in genere. È una fra le tante ragioni per cui avere a che fare con Baudelaire è così prezioso). Il terreno è lo stesso rispetto a quello iniziale della *Rovina di Kasch*. Ma questa volta in anni in cui si provava a cancellare, ovviamente senza riuscirci, ogni traccia dell'Ancien Régime: nelle maniere, nei gesti, nell'architettura, nella lingua. Il risultato era qualcosa di informe, espansivo, soverchiante: la Grande Città, quale non era mai stata prima. Baudelaire la respirava da tutti i pori, la respingeva, la venerava, la esecrava. E intanto esplorava zone cerebrali sino allora quiescenti.

Fin dalla *Rovina di Kasch*, Baudelaire appare e scompare, come se fosse un sottinteso indispensabile. Si parla anche di «Baudelaire, poi di Flaubert, rapiti dalla letteratura assoluta», dove la letteratura assoluta si presenta come un dato acquisito, anche se non definito sino allora. Un po' più avanti, se ne disegna una prima discendenza: «La letteratura non ha neppure bisogno di parlare del sacrificio: in una certa sua forma – la letteratura assoluta (genealogia della *décadence*: Baudelaire, Mallarmé, Benn; o Flaubert, Proust) – la scrittura assume i tratti dell'offerta sacrificale, che implica una qualche distruzione dell'autore». Che si tratti della letteratura, della superstizione, della prostituzione [37] o del sacrificio, Baudelaire viene ogni volta in soccorso, come la voce che ha già detto, quasi di sfuggita, l'essenziale che occorre dire.

E finalmente si arriva, dopo tante apparizioni di sbieco, a un ritratto frontale: «Il *moderno* e i *nervi* trovano la loro lingua definitiva nelle annotazioni di Baudelaire (anche se i Goncourt scriveranno, con spavalda vanità: "Siamo stati noi i primi scrittori dei nervi"). I romantici tedeschi parlavano ancora di idee, qui un *a parte* teologico si mescola agli odori delle strade, alla nausea dei manifesti, all'accidentalità urbana, a un riassunto di debiti, alla ricetta del lichene d'Islanda. Un sipario laterale, atroce, sulla persona, mentre sulla scena va avanti lo spettacolo di sempre».

Il *moderno*, questa entità opprimente ed esaltante, ormai archeologica, ma ancora incisa nelle vene di chiunque, non potrebbe risuonare se non attraverso la tastiera di Baudelaire. La sua storia era cominciata molto prima – e si avvertiva già nelle stanze di Port-Royal. Ma non si era ancora calata nella Grande Città – e con Baudelaire finalmente da lì parlava. Occorreva un libro per addentrarsi in quel groviglio. Sarebbe stato *La Folie Baudelaire*.

Finalmente arrivò Tiepolo. Non era un estenuato, seppur glorioso, tramonto lagunare. Era [38] il profilarsi di una figura che un giorno Baudelaire avrebbe chiamato «il pittore della vita moderna». Tiepolo immetteva nella pittura una scioltezza, una insolenza, una ariosità, che la pittura non possedeva più – o non aveva mai posseduto in quella misura. Baudelaire le attribuiva a Guys, per affetto o per dispetto, ma di Guys si poteva dire che *non aveva i mezzi*. E Baudelaire ignorava Tiepolo, non aveva mai messo piede a Venezia o a Würzburg o a Udine. Così, scrivere del «pittore della vita moderna» obbligava a risalire a Tiepolo.

C'era un modo per provarlo? «Le dee di Tiepolo appartengono al *demi-monde* dei cieli – e questo nulla toglie al loro fulgore. La loro frivolezza è una benevola misura di cortesia, per evitare di apparire inutilmente solenni. E oltre tutto una antica tradizione: della celebre Afrodite di Cnido, opera di Prassitele, si diceva che era stata modellata "*ad formam Cratinae meretricis, quam infelix perdit diligebat*", "sulla figura della prostituta Cratina, che l'infelice [Prassitele] amava perdutamente".

«Baudelaire aveva proposto un esperimento: se volete riconoscere il Moderno chiedete a un qualche pittore "paziente e minuzioso" di cimentarsi in un ritratto di "cortigiana del tempo presente". Se non sarà capace di cogliere "l'atteggiamento, lo sguardo, il sogghigno, l'aspetto vitale di una di queste creature che il dizionario [39] della moda ha successivamente classificato sotto l'etichetta grossolana o maliziosa di *impure* o *mantenute* o *lorettes* o *biches*", allora si potrà dire che quell'artista non ha colto l'essenza fuggevole del Moderno. Nessuno avrebbe potuto, nessuno aveva saputo sostenere quella prova con la trascendente sicurezza di Tiepolo. E non soltanto nei tre magnifici ritratti che sono ritenuti (forse a torto) rappresentare altrettante cortigiane del suo tempo (e due dei quali, è stato supposto, vennero acquistati dalla zarina Elisabetta). Ma nell'inarrestabile corteo di maghe, regine, dee, principesse, Ninfe e figure allegoriche tracciate senza esitazione per anni dalla sua mano nervosa e felice».

[43] Nel 1983, quando apparve *La rovina di Kasch*, non si parlava tanto di digitalità, se non fra gli scienziati che se ne occupavano, e perfino la parola *computer* emanava ancora la fragranza del nuovo. In un libro che si era avviato trattando del Congresso di Vienna, sembravano temi del tutto alieni. Qualsiasi storico sarebbe sobbalzato, come davanti all'irruzione di materiale estraneo. Eppure, già alla pagina 32 apparivano le Silliman Lectures che John von Neumann aveva raccolte in un breve libro ancora abbastanza recente, *The Computer and the Brain*, 1958.

Se era il caso di un'intrusione, poteva essere dovuta a motivi urgenti, perché subito si diceva che, con «la distinzione fra calcolatori digitali e calcolatori analogici, un nuovo nome veniva dato ai due poli che occultamente ci reggono».

[44] E subito dopo la sincronicità si intrecciava con la diacronicità, là dove si accennava al momento in cui «il polo digitale takes command, rivelando una capacità di avviluppare l'altro polo, di assorbirlo - e naturalmente utilizzarlo». Parole che potevano suonare oscure e azzardate allora - e suonano ovvie oggi.

Ma come mai von Neumann, ospite non invitato, doveva mostrarsi subito nei saloni della duchessa d'Abrantès, già abbastanza affollati, che erano la scena iniziale del libro?

Per una non semplice ragione: si trattava di riconoscere come «nella legittimità si intrecciano le due operazioni fondamentali che si compiono nella mente: l'analogia e la convenzione, rami che si biforcano da un solo tronco: la sostituzione».

Qui, senza alcun preavviso, si passa dalla cronaca di un circostanziato momento storico alla costituzione di Sapiens. Fisiologica? Metafisica? O entrambe? A quanto pare entrambe, anche risalendo molto indietro nella preistoria, come sarebbe stato argomentato, trentatré anni dopo, nel *Cacciatore Celeste*.

L'entrata in scena e l'intreccio di quelle «due operazioni fondamentali» fu il presupposto remoto e inconsapevole ma decisivo di Talleyrand al Congresso di Vienna. Senza che alcuno si allarmasse, riuscì a far passare la legittimità non più come «investitura sacra, che discende [45] per risonanze e simpatie lungo tutti i gradini dell'essere» - era questo il fondamento delle ultime grandi monarchie -, ma come «primo esempio di quell'accordo arbitrario che permette di far funzionare ogni sorta di meccanismi, dal linguaggio sino alla società». Uno di quei «meccanismi» sarebbe stato, un giorno, il principio maggioritario, sino allora innominabile. E da quel principio sarebbe discesa, per i rami di minuziose procedure, e superati ostacoli di ogni sorta, ogni democrazia. Con la stessa parola, e nello stesso luogo, veniva restaurata la monarchia sacra e si preparava il terreno per i regimi capaci di svellerla. Ma al momento nessuno se ne accorse.

Parlare di von Neumann non era un pretesto per riprendere il tema dei calcolatori, che di fatto è assente in tutto il resto della *Rovina di Kasch*. Ma serviva a lanciare subito il tema dei due poli, connettivo e sostitutivo, nella loro variante di analogico e digitale. «Analogia» e «convenzione», «connettivo» e «sostitutivo», «analogico» e «digitale» sono compagni che, a partire da quel punto, riappariranno costantemente, alla maniera dei fiumi carsici. E la parola «sostituzione» si aggancerà, in un legame sanguinoso, a «sacrificio».

La storia della «rovina di Kasch» trasmessa [46] da Frobenius narra di un regno africano fondato sul sacrificio rituale del re, dove un cantastorie venuto dall'Oriente, Far-li-mas, fa crollare quell'ordine e ne introduce un altro che ugualmente crollerà.

I dettagli di quel racconto saranno ripresi, elaborati, sviluppati nella stessa *Rovina di Kasch* e, in misura più o meno evidente, in tutti gli altri dieci titoli. Da questi si potrebbe risalire non solo al racconto ma all'inizio della sezione «Elementi del sacrificio» nella *Rovina di Kasch*. Poche righe che sono il fondamento di una teoria del sacrificio: «Il sacrificio non vale a espiare una colpa, come leggiamo nei manuali. Il sacrificio è la colpa, l'unica colpa.

«Il sacrificio è una colpa che si elabora. Trasforma l'assassinio in un suicidio. Traspone l'assassinio nella lontana prospettiva di un suicidio. Tanto lontana da risalire all'origine. Dove incontriamo il suicidio divino: la creazione.

«Il fondamento del sacrificio è in questo: che ciascuno è due, e non uno. Non siamo un mattone compatto, ma ciascuno è i due uccelli delle *Upaniṣad*, sullo stesso ramo dell'albero cosmico: uno mangia, l'altro guarda quello che mangia. L'inganno sacrificale - che sacrificante e vittima siano due persone e non una - è l'abbagliante, l'invalidabile rivelazione su noi stessi, sul nostro doppio occhio.

«La storia si compendia anche in questo: che [47] per un lungo periodo gli uomini uccisero altri esseri dedicandoli a un invisibile, e da un certo punto in poi uccisero senza dedicare il gesto a nessuno. Dimenticarono? ritennero inutile quel gesto di omaggio? lo condannarono come ripugnante? Tutte queste ragioni in qualche modo agirono. Poi rimase la pura uccisione.

«La creazione è il corpo della prima vittima. Nella creazione la divinità si amputa di una parte di se stessa, abbandonandola. Da allora non potrà che osservare quel suo arto amputato fra le mani della necessità».

Non è mancato chi si sia opposto a tanta pervicacia. Che però ha una precisa ragione. Aristotele definiva l'uomo come animale sociale. I veggenti vedici come l'unico animale che sacrifica. Definizioni incontrovertibili, di pari estensione. Ma di animali sociali se ne trovano non pochi, soprattutto fra gli insetti. Mentre l'uomo rimane senza paralleli, in quanto animale che sacrifica. E, se non compie l'atto, continua comunque a usare la parola e a teorizzarla. Il sacrificio è qualcosa di cui il pensiero non riesce mai a sbarazzarsi. Da qui l'altissima difficoltà dei quesiti che impone. E la sua natura di rompicapo perenne.

A distanza di non pochi anni dalle prime formulazioni sui due poli della mente, nonché [48] sul loro rapporto con continuo e discreto, nelle ultime pagine dell'*Ardore* si giunge a una esposizione piana e quasi conversativa: «L'umanità non dispone di una sovrabbondanza di *modi del pensiero*. E due si distaccano come fratelli nemici: *connettivo* e *sostitutivo*. Fondati ciascuno su un enunciato: «a connesso a b» e «a sta per b» (dove «a implica b» è un sottoinsieme di «a connesso a b»). Non c'è forma del pensiero che non possa essere sussunta nell'uno o nell'altro di questi due enunciati. I quali si trovano fra loro in rapporto di successione cronologica, perché il *connettivo* ha sempre e ovunque preceduto il *sostitutivo*, se si intende il *connettivo* come riferito ai *bandhu* vedici, quindi a quei «vincoli» e «nessi» che collegano i fenomeni più disparati per affinità, somiglianza e analogia.

«Quanto più maturo - nel senso di molteplice, avvolgente, preciso - è il pensiero, tanto più praticherà sino in fondo, sino all'estremo delle loro possibilità, *entrambi* i suoi modi. Scegliere l'uno o l'altro, come fossero due partiti, sarebbe

puerile. Ma indispensabile è distinguere i rispettivi campi di applicazione. Né il *connettivo* né il *sostitutivo* hanno la capacità di estendersi a tutto. In certi ambiti, diventano vacui e inerti. Tanto più sottile ed efficace diventa l'attività di uno dei modi del pensiero, [49] quanto più sa riconoscere e delineare con esattezza le zone a cui applicarsi.

«*Connettivo e sostitutivo*: i due *modi* della mente possono essere così definiti riferendosi al loro carattere dominante. Ma, se ci si riferisce alla messa in atto delle loro operazioni, potrebbero anche definirsi *analogico* e *digitale*, in quanto il mezzo principale della sostituzione è la codifica – e il numero è ciò che le permette di agire con la massima facilità ed efficacia. E il modo digitale si applica innanzitutto al regno della quantità, dove il risultato di un'operazione è un numero che si sostituisce a un numero iniziale. Mentre il modo analogico si fonda sulla somiglianza, quindi sulla connessione fra entità di qualsiasi specie.

«*Convenzione e affinità* sono altri termini utili per definire i due poli della mente. *Convenzione* significa che, qualsiasi cosa sia *a*, si può decidere che “stia per *b*”, quindi che lo sostituisca. Principio impositivo, non fondato su un ragionamento – e immensamente efficace. *Affinità* significa che, per motivi non necessariamente chiari o evidenti, in *a* vi è qualcosa che lo accomuna a *b*, perciò qualsiasi cosa si dica di *b* per qualche via coinvolgerà *a*. È un terreno in larga parte oscuro, all'inizio – e destinato a rimanere in qualche misura tale anche alla fine di ogni indagine. La percezione delle affinità è interminabile. Si può dire dove il processo [50] ha inizio, ma non dove si può arrestarlo. La *convenzione*, all'opposto, ha origine e si conclude nell'atto con cui si instaura.

«Di questo siamo fatti. Come la numerazione binaria, nella sua elementarità, permette inesauribili applicazioni, così le due modalità della mente si prestano a sostenere le più diverse costruzioni, combinandosi, mescolandosi o respingendosi. E perennemente richiamandosi l'una all'altra. Ogni decisione che pretenda di scinderle o dichiarare il predominio dell'una sull'altra è vana, perché entrambe continuano a operare, consapevolmente o no, in ogni istante, per chiunque e in chiunque.

«Il modo connettivo e il modo sostitutivo corrispondono a due elementi irriducibili della natura – e della mente che la osserva: il continuo e il discreto. Il continuo è il mare; il discreto, la sabbia. Il modo connettivo si assimila al continuo, in quanto incessantemente produce un amalgama, una striscia ininterrotta di figure che entrano una nell'altra. Il modo sostitutivo moltiplica indefinitamente i granelli che, visti a una certa distanza, compongono una sola figura ben distinta, così come il retino permette alle cose fotografate di lasciarsi riconoscere. Più che categorie, il continuo e il discreto sono dimensioni con le quali la mente opera senza tregua. E con essa opera il mondo. Sono “i poli di una fondamentale complementarità [51] del pensiero di tutti i tempi”. A quel fondo oscuro, inesauribile, attingono la mente e il mondo, come artigiani nella stessa officina».

I due poli della mente alla fine rimandano a una divaricazione irriducibile, che per i matematici è quella fra discreto e continuo. *Le nozze di Cadmo e Armonia* ne danno una prima versione mitica: «Il cosmo pulsa fra serpente e toro. Passò un lunghissimo tempo prima che al serpente, Tempo-senza-vecchiaia, seguisse il battito del toro, che fu Zeus. E un tempo molto più breve prima che Zeus toro generasse da Demetra la donna in cui ritornava a pulsare la natura del serpente, Persefone. E un minimo tempo, il tempo di accendersi per il desiderio, quando Zeus si accorse che la bambina Persefone era diventata fanciulla, perché il padre si congiungesse alla figlia come serpente e generasse il toro, Zagreus, il primo Dioniso.

«La storia del mondo era tutta in quel diventare toro e ridiventare serpente, per far nascere un altro toro. Raccontata da Zeus, era una storia che procedeva dal toro e tornava al toro. Raccontata da Tempo-senza-vecchiaia, era una storia che procedeva dal serpente e aspettava di riannodarsi nel serpente. Tempo-senza-vecchiaia da allora aspetta:

[52] “... toro

padre di serpente e padre di toro serpente,
nella montagna l'occulto, o mandriano,

il pungolo”.

«... Il mare è il continuo, la perfezione dell'indifferenziato. Sulla terra, suo emissario è il serpente. Dov'è il serpente, lì sgorga l'acqua. Il suo occhio è liquido. Sotto le sue spire, scorre perenne l'acqua dal sottosuolo. Agile, non gli occorrono articolazioni. Le stesse macchie si ripetono su tutta la sua pelle, le squame sono uniformi, il movimento ondulante, come le onde si rinnova sempre. Il serpente sta al toro come il mare alla terra. Dal mare emerge la terra, come il toro dal serpente. Per rapire Europa, il toro Zeus emerge dal mare. E nel mare tornò a gettarsi. Mentre fendeva le onde, un piede di Europa era immerso nel mare e una sua mano gli stringeva la groppa».

Che il serpente sia un'immagine inevitabile del continuo riaffiorerà più volte, in un abbagliante primo piano o anche «su un fondo verdastro e notturno», in Giambattista Tiepolo. Secondo *Il rosa Tiepolo*, il pittore intendeva dirci: «Continuerò a dipingere infaticabilmente donne nude e bionde, spesso appoggiate a nubi... Ma sarò anche il pittore dei serpenti, colui che non trascurerà mai, neppure sullo scalone [53] del principe-vescovo di Würzburg, di farli apparire, incisi sul cielo, spesso attorti a un'asta di legno».

Addirittura si aggiungeva, sempre nel *Rosa Tiepolo*, che «la *questione dei serpenti* è la più ardua che pone Tiepolo. Questione teologica prima che pittorica. Adatta ai cercatori di enigmi». Non era solo il continuo che si celava in quelle figure, ma qualcosa di altrettanto irriducibile, che appartiene alla nostra fisiologia e non potrà mai essere ignorato: «L'opposizione primordiale, quella che si staglia dietro tutte le altre quando ci si trova di fronte al mondo, è fra *mangiare* e *guardare*. La sua formulazione più limpida, insorpassabile, anteriore a ogni altra che si possa leggere è in un inno del *Rgveda*: “Due uccelli, compagni inseparabili, sono posati sullo stesso albero. Uno mangia la dolce bacca, l'altro lo guarda senza mangiare”. Nella Bibbia l'opposizione non diventa mai esplicita, però in forma implicita è presente nel terzo capitolo della Genesi. Qui le frasi hanno un tale peso e tali conseguenze che sono conosciute anche da chi non le ha mai lette, ma le ha già incontrate nel linguaggio comune. Eppure una è sfuggita, forse perché è una ridondanza, in un contesto che ignora la ridondanza. A proposito dell'Albero del Bene e del Male si legge: “La donna vide che l'albero era buono da mangiare e che era gradito agli occhi e che l'albero [54] era piacevole da guardare”. È il primo momento dai giorni della creazione in cui una creatura trova qualcosa del mondo “piacevole da guardare”. Anzi, l'osservazione si duplica nella stessa frase, come in un riflesso. Se si dovesse indicare un passo fondatore e protettore della pittura, sarebbe questo. Ora, il momento in cui la donna – Eva – si accorge che l'albero è “piacevole da guardare” segue immediatamente le parole del serpente. C'è dunque un nesso strettissimo fra l'atto del guardare e l'animale che “è il più accorto fra tutti gli animali dei campi”. Ovunque si tratti di immagini, si incontra il serpente. O il ricordo del serpente.

«Il serpente è il continuo. O il ricordo del continuo. Il segno della sua sapienza, superiore a quella di tutti gli altri animali secondo la Genesi (3, 1), sta nel suo *non essere articolato*. Il serpente è l'unico animale terrestre che non può essere diviso in segmenti. E si differenzia soltanto nell'occhio e nel morso. Perciò quell'occhio e quel morso hanno una tale potenza. Tutto il resto del suo corpo è il continuo: ciò che tutti hanno perso, ciò con cui tutti cercano il contatto, ciò che inevitabilmente riaffiora e sfugge. Come i piccoli felini riprendono i tratti e le espressioni dei grandi felini, come nel gatto si ritrova la tigre, così in qualsiasi serpente, anche nel più minuscolo, si riconosce la potenza [55] del Leviatano e del Behemoth, di quegli esseri che non hanno profilo e che nessuno sguardo riesce a comprendere, perché esso stesso vi è compreso.

«Il gesto di Mosè, quando brandì un serpente di bronzo e intimò agli Ebrei mormoranti di *guardarlo* – il gesto di Mosè fu la scoperta che il male può essere guarito dalla sua immagine. Anzi, che il male può essere guarito *soltanto* dalla contemplazione della sua immagine. Intorno, non c'era altro che sabbia e serpenti nascosti nella sabbia. Eppure Mosè ordinò a tutti di contemplare un oggetto assai simile agli amuleti che proliferavano in Egitto. Ma da dove usciva? Non c'era una fucina, non c'erano metalli. Eppure l'intimazione agì. Era una delle scoperte capitali che si possono fare. E questa volta una scoperta muta. Non incisa su tavole, non affidata a un testo. Era la scoperta dell'immagine, del suo potere risanatore. Fa parte dei supremi paradossi ebraici che quella scoperta fosse dovuta a colui che sarebbe stato ricordato e celebrato come il nemico delle immagini».

La digitalità ha finito per rivelarsi in tutta la sua potenza, insediata nel cervello, con la macchina di Turing. Tutto ciò che l'intelligenza artificiale ha conclamato da allora non ne è altro [56] che la conseguenza e l'applicazione. Nel *Cacciatore Celeste* questo si esplicita: «Turing sapeva benissimo che il sistema nervoso non era una macchina a stati discreti come la macchina universale da lui stesso ideata nel 1935. Anzi, precisò che “in senso stretto non esistono macchine di quel genere. In realtà tutto si muove in modo continuo. Ma ci sono molti generi di macchine che possono utilmente essere *considerate* come macchine a stati discreti”. Fra queste, anche il cervello. Considerarlo una macchina a stati discreti rimaneva un'idea immensamente fertile e rivelatrice, anche se, a rigore, *falsa*. Perché? La risposta ha qualcosa di sconcertante: il cervello non è e non potrà mai essere una macchina a stati discreti ma, in varie circostanze e per motivi diversi, *simula* di esserlo – e riesce a farlo con notevole efficacia. Anche se, in molti casi, con efficacia inferiore a quella delle macchine. Cosicché, “se il cervello lavorava in *qualche* modo definito, di fatto lo si poteva simulare con tutta l'approssimazione voluta per mezzo di una macchina discreta”. La quale macchina avrebbe dunque simulato un'entità (il cervello) colta nell'atto di simulare.

«La macchina di Turing simula una simulazione che già il cervello attua per operare con efficacia entro certi ambiti. Perciò non imita il cervello, ma certe strategie usate dal cervello. [57] Per imitare il cervello, dovrebbe ricostruire perché il cervello ha bisogno di quelle strategie».

Di queste cose si parla in poche pagine, rispetto alle varie migliaia dell'insieme. Ma, se reggono tutto, perché allora appaiono così di rado? Ero attratto dalla possibilità di accumulare racconti e materiali di ogni sorta e di celare il pensiero fra le righe della narrazione. Anche qui, diffidenza verso la forma assertiva, predicativa. Inclinazione per le storie che inglobano il pensiero, piuttosto che per l'inverso.

Da *analogico* a *digitale* si passa, per li rami, a *continuo* e *discreto* e, sempre per li rami, da lì si passa a *mangiare* e *guardare*, ai due uccelli del *Rgveda*. All'incrocio di questi opposti, il *sacrificio*, che concentra tutte le difficoltà, le aporie e le lacerazioni incontrate lungo il cammino.

Per risalire all'origine del continuo e del discreto non occorre la storia della matematica. Occorre prima guardare il cielo: «La visione originaria del continuo e del discreto si ebbe guardando il cielo notturno. Le stelle puntiformi e innumerevoli erano il discreto, la Via Lattea era il continuo. E la Via Lattea conteneva altre stelle, perché il continuo avvolge il discreto. Quella visione fu la lingua franca degli [58] uomini. Sotto ogni latitudine la ritrovavano – e la pensavano.

«La Via Lattea era il fiume celeste che prosegue sulla terra ed è il corpo stesso di una dea: Gaṅgā, che scorre fra i capelli di Śiva. Corrispondente a Malkuth, il Regno, decima *sephirah* che scende dal “fiume che sta in alto” delle acque celesti. E Guénon aggiungeva che “il bacino delle acque celesti è naturalmente identico al centro spirituale del nostro mondo: da lì si dipartono i quattro fiumi del *Pardes*, dirigendosi verso i quattro punti cardinali”.

«In un articolo del 1926 Guénon osservò che “i simboli o i miti non hanno mai avuto il compito di rappresentare il movimento degli astri, ma la verità è che vi si trovano spesso figure ispirate a esso e destinate a esprimere analogicamente qualsiasi altra cosa, perché le leggi di quel movimento traducono fisicamente i principi metafisici da cui dipendono”. Questo si applica, di là dai pianeti, alle costellazioni dello Zodiaco e si spinge sino alla Via Lattea. Ma al di là? La Via Lattea è l'ultimo oggetto visivo che si lascia distinguere a occhio nudo. Tutto il resto, le distese sconfinite che si spalancano con l'aiuto di microscopi, telescopi e collisori, è ciò che l'occhio da solo non riuscirebbe a vedere. Spazi dove non si incontrano più le corrispondenze, fondamento dell'analogia. Che allora si congeda, come se avesse già [59] svolto il suo compito. Il simbolismo sussiste soltanto in ciò che si vede a occhio nudo. E questo conferma il suo carattere di armonia prestabilita».

[63] I due vecchi al cimitero di Picpus o Utnapishtim e Sindbad non sono i soli che parlano senza che ci siano rinvii a una Fonte. Lo stesso accade con altri personaggi, remoti e possenti. Nella parte ottava di *Ka*, i Saptarṣi, primi veggenti vedici, si riuniscono nella *sabhā*, «al centro del palazzo – sotterraneo, invisibile, acqueo, celeste – di Varuṇa», e parlano. Alcuni, come Yājñavalkya sono anche autori di fondamentali testi vedici. Ma non citano se stessi. E parlano in una lingua che non è il sanscrito.

C'erano infatti anche alcuni stranieri nella sala, che si guardavano intorno stupefatti. Nārada, che non era neppure uno dei primi ṛṣi e si immischiava sempre negli affari altrui, interviene subito: «Se vogliamo rispettare le leggi dell'ospitalità, dobbiamo ricordare che noi ṛṣi siamo molto remoti dagli stranieri qui giunti, [64] molto più di quanto suggerisca la geografia. Ricordiamo che sono attaccati alle loro abitudini, molto diverse dalle nostre. Di qualsiasi evento chiedono quando è accaduto, e con ciò intendono in quale anno, mentre si dimenticano di chiedere in quale eone è accaduto. Si prosternano davanti a una parola che noi quasi ignoriamo: storia. Che per noi esiste soltanto al plurale. Al più parliamo di "storie". Così come loro parlano di "acqua" e noi preferiamo parlare di "acque". Certo, il malinteso dà sapore alla vita».

Su quel malinteso, inevitabile se un ṛṣi prova a parlare *in traduzione*, abbandonando la sua lingua sacra, si fonda tutta la scena, in cui anche altri ṛṣi prendono la parola. Parlavano di alcuni fatti essenziali, usando anche termini diversi da quelli che avevano sempre usato. Ma, come scrisse Baudelaire: «Non c'è nulla di più cosmopolita dell'Eterno».

Viśvāmitra volle essere cortese verso gli ignoti, attoniti stranieri e cominciò a parlare dell'inizio del tutto: «Ciò che da noi fu pensato, molte altre volte e in altri luoghi è stato pensato – e ciascuno di questi pensieri, successivi e coincidenti, è legato in una sola catena. Ma c'è un pensiero che fu il nostro pensiero, perché mai prima e mai dopo fu perseguito con tanta ostinazione, mai prima e mai dopo ha raggiunto una tale acuità. Un pensiero che fu la freccia conficcata in noi – e ci penetrava sempre più [65] nel cervello e in ogni gesto che compivamo. Così finì anche per diventare il nostro unico pensiero. Finì quasi per ottunderci, dopo averci troppo illuminato. Come chiamarlo? Il riconoscimento che l'esistenza dell'universo è un fatto secondario e derivato rispetto all'esistenza della mente. Forse una sua efflorescenza. Così ne parliamo oggi, ma un tempo non avremmo mai usato queste parole. Anzi, non le avremmo neppure capite. O le avremmo disprezzate. Ma non è questo il punto... Torniamo là dove eravamo: per chi è stato sfiorato dall'ala di quel pensiero, il mondo era identico a prima, nulla era identico a prima. Nulla sarebbe tornato a essere come prima. Eppure, non è un pensiero immediato, naturale. Naturale è l'abbruttimento. E anche noi dovevamo faticare, talvolta, a ritrovare quel pensiero. Molto più facile è pensarsi come un fantasma imprigionato in una scatola di ossa e carne, circondato da cose stabili e resistenti. Ma per chi un giorno ha aperto gli occhi su quell'altro pensiero, tutto questo si disfa e non si ricompone più».

Il filologo fra i Saptarṣi era Kaśyapa e fu lui a dire qualcosa che sarebbe stato di grande aiuto per K. seduto sul bordo del letto del consigliere Bürgel e anche per Gilgamesh sotto la tenda di Utnapishtim: «“Di che cosa siete esperti?” ci fu chiesto. Della sensazione di essere vivi. Noi vegliamo – o vegetiamo, se così si vuole. *Vajra*, la [66] folgore-fiore, l'arma assoluta degli dèi, è connessa con *vege*, “essere sveglio, pronto”, da cui *wacker*, *wach* e *wake*, *awake*, “sveglio”. La folgore è la folgorazione della veglia. “Vegetazione” e “veglia” hanno la stessa origine. Quel sottinteso di ogni istante, che ogni istante copre, mentre gira la mola delle immagini mentali, quello fu il nostro luogo, la nostra *sabhā*, dove ci incontriamo e ci scontriamo, dove ci raccontiamo le nostre incursioni terrestri, senza che mai dobbiamo abbandonare il nostro posto fra queste colonne». Sempre più conciso degli altri, affilato, talvolta urtante.

I Saptarṣi non erano capaci di parlare se non alla loro maniera, ma capivano benissimo le immani difficoltà che avrebbero incontrato i loro ospiti stranieri. Fu Atri allora ad assumersi il compito di paziente pedagogo e disse: «Come è stato detto che ogni vero filosofo pensa un solo pensiero, così si può dire di una civiltà: gli Ārya pensarono fin dall'origine, l'India ha continuato ininterrottamente a pensare il pensiero che folgorò noi ṛṣi: il puro dato dell'essere coscienti. Non c'è forma, non c'è fatto, non c'è individuo della sua storia che, attraverso un certo numero di passaggi, non sia riconducibile a quel pensiero, così come Yājñavalkya dimostrò che i tremilatrecentosei dèi potevano essere ricondotti a una sola parola: *brahman*. E che cos'è *brahman*? Ciò, *tyād*.

[67] «... Ma proviamo a osservare che cosa accade quando siamo costretti a riconoscere (e non a definire) l'esistenza di *ciò*. Quando accade? Quando ci svegliamo. Il risveglio: è l'unico fenomeno fisiologico che ha a che fare con *ciò*. Aggiungerò solo questo: provate a pensare a un *secondo risveglio*: a un risveglio che avvenga all'interno della veglia, che non si sommi alla veglia ma la moltiplichi, per un *n* che non sapremo mai precisare. Non so se così fu per voi. Ma per noi questo fu il pensiero. Questo è il pensiero».

Fu una lunga seduta, che sembrava non dovesse mai avere fine. Per una volta, invece di ritrovarsi nei loro astri, i Saptarṣi parlavano. E chiaramente si preoccupavano anche di rispondere ai crucci dei loro ospiti, primo dei quali, sempre e ovunque, è la morte. Fu Yājñavalkya, il più sbrigativo e il più penetrante dei Saptarṣi, a occuparsene: «So che per molti di voi il cruccio è quello di abbandonare il vostro caro corpo. Giustamente pensate che la felicità di un'anima separata abbia qualcosa di insipido. Ma non è così. Dopo la morte, vi troverete a vagare nella caligine, gridando senza essere uditi, ma a un tratto sarete voi a udire. Vi accorgerete che qualcuno vi segue, come un animale nella foresta, ma ora nella oscurità dei cieli. Chi vi segue è la vostra oblazione, l'essere che si compone di ciò che nella vita avete offerto. [68] Sussurrando, vi dirà: “Vieni qui, vieni qui, sono io, il tuo Sé”. E alla fine lo seguirete».

Ka fu letto come libro parallelo alle *Nozze di Cadmo e Armonia*. Due foreste diverse, dalla diversa foltezza, dai diversi aromi, abitate da miti. Ma, come un cuneo al centro del libro, c'era anche la *sabhā*, dove i Saptarṣi si alternavano a parlare. Questo non aveva equivalenti. Erano voci remote che prendevano la parola come fosse per loro un fatto di ogni giorno, anche in quelle singolari condizioni. Dovevano solo usare certi accorgimenti per quegli ospiti che non avevano mai visto prima.

Le parole dei Sette Veggenti nella *sabhā* sono la falda freatica che sottostà a tutto. Derivante da dove? Dall'oceano di Varuṇa, per loro. Dall'Apsu, per Utnapishtim. Erano modi diversi per dire lo stesso.

Che K. potesse, quasi come conseguenza, far seguito a Ka si preannunciava già: «Ben diverso dagli dèi, che hanno un profilo e una storia, e anche molti profili e molte storie, che magari si sovrappongono, si fondono, si scambiano, ma pur sempre sono nomi e forme, ben [69] diverso da loro Prajāpati mantenne sempre un legame con ciò che non ha nome, forma, identità. Non vollero chiamarlo se non Signore delle Creature, Prajāpati – e anche quello era un nome troppo definito. Dietro, il nome segreto era Ka – Chi? – e così lo invocavano. Prajāpati stava agli dèi come il K. del *Processo* o del *Castello* di Kafka sta ai personaggi di Tolstoj o di Balzac. Le sue storie rimasero sempre storie di un ignoto estraneo agli dèi e agli uomini, origine degli dèi e degli uomini».

Parlare di Josef K. o di K. implica il riconoscimento di questa indeterminazione primordiale. Altrimenti le loro storie diventano cronache di qualcuno che viene coinvolto in un caso giudiziario senza conoscerne bene i termini o di un agrimensore in cerca di lavoro in un villaggio. Kafka nulla ha fatto per dichiarare questa indeterminazione, ma ha lasciato che affiorasse da tutto, come un paesaggio sommerso e intatto che risale parzialmente alla luce.

L'autore più refrattario a mescolarsi con altro è Kafka. Se si scorrono le Fonti di K., quasi tutte rimandano ai suoi scritti. Di Kafka, in linea di principio, si può parlare solo nei termini di Kafka – e certamente neppure questo garantisce alcunché.

Accade una notte che K. si trova a parlare [70] con il consigliere Bürgel, seduto sul bordo del suo letto. Parleranno a lungo, K. si sentirà sempre più spossato, a tratti si addormenta. E finalmente avverrà il congedo: «Le parole con cui Bürgel, dal suo letto, congeda K. sono anche le uniche parole miti – e disperanti – che il Castello concede a quella parte che è il mondo: “No, perché mai dovrebbe scusarsi per la sua sonnolenza? Le forze fisiche arrivano soltanto fino a un certo limite, che ci può fare uno se proprio quel limite è pieno di significato anche per altri versi? No, nessuno ci può far niente. Così il mondo si corregge nel suo corso e mantiene l'equilibrio. Questa è una istituzione eccellente, di un'eccellenza che ogni volta torna ad apparire inconcepibile, anche se sconsolata sotto un altro aspetto”. Qui, improvvisamente, attraverso il paffuto funzionario Bürgel, l'ordine del mondo prende la parola. E non si tratta di un generico *ordine delle cose*, ma è il vedico *ṛta* che affiora intatto (*Il Castello* è il suo romanzo). Che cosa potrebbe mai minacciarlo? Se per caso qualcuno – e non è questo che accade a K. – riuscisse a “districarsi dal sonno”. Allora che cosa succederebbe? Il mondo perderebbe il suo equilibrio – questo desumiamo dalle parole di Bürgel. O almeno il mondo non riuscirebbe più a correggere omeostaticamente il suo corso. Ma perché? Che cosa può temere il mondo dallo stato di veglia di un [71] singolo uomo? Questo Bürgel non dice, ma lascia capire che quel meccanismo regolatore dell'ordine del mondo è in sé qualcosa di “eccellente”. Che altro si può chiedere, che vada oltre l'eccellenza? La veglia perenne non potrebbe che disturbare quel meccanismo. Forse guastarlo per sempre.

«Certo, l'“istituzione eccellente”, se vista da un altro angolo, è “sconsolata”, *trostlos*. Forse se vista dall'angolo delle parti (che è poi l'angolo di tutti, perché ciascuno è con uguale diritto una parte)? Anche questo non ci viene detto. L'ordine del mondo si dichiara laconicamente – e di rado. Ciò che preme a Bürgel è mostrare, per la prima volta, che all'autorità non è ignota l'indulgenza. Ma in un solo caso: il Castello è mite e comprensivo soltanto verso chi è già esausto. Il Castello non chiede giustificazioni a chi è allo stremo delle proprie forze fisiche – e nulla ha raggiunto».

Ma perché la veglia perfetta – veglia ininterrotta e lucida – dovrebbe decidere le sorti di K., che null'altro cercava se non capire quali fossero le sue sorti?

Anche a Gilgamesh era accaduto. Quando Utnapishtim gli raccontò «il segreto degli dèi», il sonno scese su Gilgamesh come una nebbia. Dormì sette giorni e pensò che fossero un soffio. [72] Ma al risveglio Utnapishtim gli mostrò sette pani, l'ultimo ancora sul braciere. Erano secchi in modo diverso. Mostravano il segno del tempo che era passato. Allora Gilgamesh capì e disse: «Ovunque mi volgerò, vi sarà Morte». Anche per lui, che aveva cercato la vita perenne, l'irraggiungibile veglia aveva deciso le sorti. A che cosa era dovuto quel privilegio della veglia, ultimo discrimine?

È vero che «di notte la luna viaggia ... / gli dèi vegliano» – e questo è già parte del «segreto degli dèi». Esistono altri esseri che ne partecipano? Non sono uomini e non sono dèi. Sono i *ṛṣi*, i veggenti vedici. Uno dei Sette Ṛṣi, Vasiṣṭha, prende la parola in Ka: «Il divino neutro, *brahman*, viene prima degli dèi. “In origine *brahman* solo esisteva”. Gli dèi, “via via che si risvegliavano a esso, lo diventavano”. Questo è il gesto decisivo: risvegliarsi».

Quindi la veglia è la condizione – l'unica condizione – perché gli dèi raggiungano il loro compiuto stato di dèi. Ma il processo subito si complica: «Essere consapevoli che si sta pensando: è l'entrata in *brahman*. Vi entrarono gli dèi, i *ṛṣi*, infine gli uomini. “Colui che sa così”, *ya evaṃ veda*, la formula, sempre ripetuta, che divide gli uomini fra chi sa e chi non sa, si riferisce a questa conoscenza. Gli dèi vorrebbero scacciare “colui che sa così” da questo stato, ma “non possono impedirlo”. E perché gli dèi [73] non invitano l'uomo a entrare nel *brahman*, anzi lo sviano, con perfida costanza? Perché, senza quella conoscenza, l'uomo è per gli dèi “una bestia da armento”. E gli armenti che si compongono di uomini sono utili agli dèi, così come gli armenti che si compongono di bestie sono utili agli uomini».

Che gli uomini dovessero innanzitutto essere *utili* agli dèi e scaricarli di qualche grave fatica era un pensiero non dissimile da quello degli Anunnaki, come ricorda Utnapishtim a Sindbad nella *Tavoletta dei Destini*: «Da soli, gli Anunnaki si sarebbero persi in perpetui conflitti. Ma Ea disse le parole decisive: “Che gli uomini portino il peso degli dèi!”. Parole semplici, di cui tuttora viviamo. Di cui tu, Sindbad, vivi. Dicono l'essenziale: il peso, gli dèi. Tutto il resto è un'aggiunta».

La speculazione sulla veglia – e sulla «veglia perfetta» – torna nell'*Ardore*: «La veglia di cui parlano le Upaniṣad (e già il *Rgveda*) è uno stato che si oppone non al sonno, ma a un'altra specie di veglia – disattenta, inerte, automatica. Il risveglio è un riscuotersi da quella veglia, come da un sogno insulso. Questo scarto interno alla mente non è stato considerato degno di esame dai filosofi, ma diventò il fuoco del pensiero in un luogo e in un'epoca: in India, [74] fra il Veda e il Buddha – e poi, in un riverberarsi inarrestabile, per tutti i secoli successivi.

«Il primo avvertimento, nel *Rgveda*, era stato preciso, secco: “Gli dèi cercano qualcuno che schiacci il *soma*; non hanno bisogno del sonno; instancabili, partono in viaggi”. Anche se gli uomini non sanno dire a quali “viaggi” si dedichino, senza tregua, gli dèi, il compito che li riguarda è precisamente indicato: rimanere desti e preparare, con la loro opera, l'ebbrezza.

«... Che l'atto discriminante, nella vita, sia il risveglio si può già intendere dal passo della *Brhadāraṇyaka Upaniṣad* dove si dice che all'origine c'era solo il *brahman* e il *brahman* “era il tutto”. Poi “lo [il *brahman*] diventarono gli dèi, via

via che si risvegliarono [*pratyabudhyata*, dove la radice *budh* - si unisce al prefisso *prati-*, che indica un movimento *in avanti*, come un riscuotersi]”. Ma gli dèi sono soltanto la prima fra le categorie degli esseri, quella che dà l’esempio. A loro fanno seguito i *ṛṣi*, infine gli uomini: “Così anche [fecero] i *ṛṣi*, così anche gli uomini”. Se diventare il *brahman* è la mira, lo strumento adatto (l’unico che viene nominato: in questo passo, per una volta, *non* si fa riferimento al sacrificio) è il risveglio. Ma ciò stabilisce una prossimità e un’affinità preoccupante fra gli uomini e gli dèi. E per questo gli dèi si oppongono con tutti i mezzi, anche i più bassi, a che l’uomo raggiunga il risveglio. Il testo è [75] perentorio. Colui che pensa: “La divinità è una cosa e io un’altra”, quegli “non sa”. Il presupposto è che fondamentalmente uomini e dèi siano una cosa sola. Nulla è più insidioso e inquietante di questo, per gli dèi: “Perciò a loro non è gradito che gli uomini sappiano questo”. Non a caso le autorità del Castello facevano in modo che una caligine di torpore scendesse su K. appena questi si avvicinava ai loro segreti».

In un certo periodo scrivevo K. e *L’ardore* simultaneamente - e passavo senza sbalzi dall’uno all’altro. Questo deve essere stato uno di quei momenti.

L’agrimensore K., il re semidivino Gilgamesh, i Sette Veggenti vedici avevano incontrato la stessa barriera, per alcuni di loro insormontabile: la veglia. Se così era, dipendeva dagli dèi, che di veglia vivevano e non volevano spartirla, come disse nel modo più rapido la taverniera Siduri a Gilgamesh: «Quando gli dèi hanno plasmato gli uomini, hanno assegnato a loro la morte. La vita l’hanno tenuta per sé».

Una estrema vicinanza o quasi sovrapposizione nel titolo si ha fra *Ka* e *K*. (in tedesco e in francese si leggono nello stesso modo). E al [76] tempo stesso la massima distanza (Kafka ha avuto ben pochi contatti con l’India e i testi indiani).

Di fatto, K. prova a mostrare esattamente perché e come il personaggio chiamato K. in Kafka è diverso da qualsiasi altro personaggio nella storia del romanzo, così come Prajāpati era diverso da ogni altro dio del pantheon vedico. Dopo tutto, i libri nascono anche così, da qualche riga in un libro precedente dell’autore, che può essere radicalmente differente, come lo è *Ka* da *K*. Già per questo: *Ka* tratta di una prodigiosa molteplicità di dèi e demoni mentre Kafka puntigliosamente evita il nome Dio e, se anche talvolta parla di «dèi», questo accade assai di rado e con ogni cautela. Così non è escluso che fossi attirato a scrivere *K*. dall’azzardo di guardare alle stesse cose dall’angolo della *riduzione* massima degli elementi in gioco, dopo aver in precedenza sperimentato l’*espansione* massima degli stessi elementi.

Tutto questo ha lasciato una traccia visibile in *K.*, così come in *Ka* il nome di Kafka appare una volta. In *K.* è il passo dove all’improvviso parla il *ṛṣi* Yājñavalkya: «In fatto di riduzione, nessuno ha raggiunto la maestria di Yājñavalkya. Interrogato dallo scaltro Śākalya, seppa ridurre i tremilatrecentosei dèi all’unico *brahman*. Davanti al re Janaka, mostrò che tutti i mondi sono tessuti sull’unico *brahman*. Ma il [77] *brahman*, qualsiasi cosa esso sia, non può che dividersi in due parti: “immanifesta” e “manifesta”, *avyakta* e *vyakta*. L’unico è perciò sempre *due*. E, fra le due, la sua prima parte è sempre più grande. Tre quarti del *brahman* sono l’immanifesto, un quarto è il manifesto. Il *brahman* è l’oca selvatica, lo *haṃsa* di cui i testi dicono che, “ascendendo, non solleva una zampa dall’acqua. Se lo facesse non ci sarebbero né l’oggi né il domani”. L’acqua è il *brahman* immanifesto, l’oca selvatica che ne emerge il *brahman* manifesto.

«Kafka nacque in un mondo dove la parte dell’immanifesto - la parte preponderante di ciò che è - sempre più veniva ignorata e rinnegata. Del mondo si sentiva dire che era nato dal nulla, senza che ormai si cogliesse l’enormità e la blasfemia di quelle parole. Blasfemia non rispetto a un Dio, ma rispetto al tutto. Al tempo stesso, il mondo veniva ridotto al visibile, al *vyakta*. Di esso si diceva che fosse fisica più chimica. Perciò tutto visibile: o dai nostri occhi o dagli occhi di ingombranti macchine appostate nei laboratori. Questo era il mondo in cui Kafka nacque e fu educato, da ebreo benestante e assimilato di Praga, che parla tedesco e impara presto che il mondo ormai, nella normalità del suo funzionamento, sa fare a meno di ogni specie di Dio e di ogni specie di dèi. Era un mondo dove la distinzione fra *vyakta* e [78] *avyakta* non veniva certo formulata in quei termini. Ma una traduzione accessibile e immediata si dava quando ci si riferiva al *visibile* e all’*invisibile*. Ed erano poi i termini più familiari alla liturgia cristiana. La porta della sala della mesquita nell’Albergo dei Signori, dove Frieda ha praticato un minuscolo foro che permette a K. di contemplare Klammm, immobile e forse assopito davanti a un tavolo, quella porta è l’iconostasi».

[81] *Il Cacciatore Celeste* è il libro che più mette alla prova il lettore per i suoi sbalzi: con ogni capitolo, per tredici volte, si passa a un soggetto e a una maniera di parlarne nettamente diversi. E mai come all'interno del capitolo quinto, dove si tratta delle iene e di un personaggio di Henry James, di Turing e di *Dinofelis*, di Malebranche e dei Neanderthal. In quel capitolo avviene ciò che vorrei fosse percepito dell'*Opera*: che tutto quello che vi compare *sta insieme*, per motivi che possono essere evidenti o incontrarsi in altri libri dell'*Opera* stessa. Mrs. Procter, quale appare in poche righe dei *Taccuini* di Henry James, appartiene alla profonda preistoria così come la profonda preistoria converge con la macchina di Turing.

Ci sono lettori (assai rari) che apprezzano questo. Altri che quasi si offendono, come davanti [82] a un insieme eteroclito e ogni volta divergente. Altri infine che accettano benevolmente il tutto, o quasi, in quanto esempio di variegata enciclopedica. Inutile dire che i miei prediletti sono i pochi del primo genere. E, alla fine, a qualcuno potrà apparire più chiaro di che cosa è in caccia *Il Cacciatore Celeste*: di ciò che, in modi e tempi diversi, si è inteso sotto il nome del «divino», «*tò theïon*».

Un altro motivo di sconcerto, nel *Cacciatore Celeste*, sono alcune affermazioni che, se accolte, obbligherebbero a cambiare, per certi tratti, i libri di scuola e i musei di storia naturale. Innanzitutto per quanto riguarda la definizione onnipresente di Homo come cacciatore-raccoglitore. A uno sguardo ravvicinato, questo implica una indebita compressione temporale e l'elusione di una lunghissima fase. Homo fu, all'inizio, frugivoro; poi, per molto tempo, saprofago, divoratore delle carcasse di animali uccisi da altri animali (è sempre comodo disporre di un nome composto con due termini greci, quando si deve nominare fatti imbarazzanti), infine cacciatore e consumatore di carni di animali da lui stesso uccisi. Se questa scansione, che occupa centinaia di migliaia di anni, viene elusa, tutto lo sfondo del passaggio di Homo da vittima di predatori a eminente [83] predatore scompare. Le mitologie della caccia, che siano eurasiatiche o greche o amerindie, hanno a che fare con quello sfondo, tentano di capirlo e alla fine sanno capirlo ben più della scienza dei paleoantropologi.

Kafka, irta montagna, spinosa, nega l'accesso persino agli affini. Ma i nessi sussistono – e allora sono abissali. Il cacciatore Gracchus è anche un riflesso del Cacciatore Celeste – ed è anche Utnapishtim e Sindbad in un solo essere.

Si può supporre che Utnapishtim abbia ricevuto anche altri visitatori, oltre Sindbad il Marinaio e Gilgamesh il Cacciatore, che aveva ucciso l'immane Humbaba nella Foresta dei Cedri. Fra loro poteva esserci il cacciatore Gracchus di cui Kafka racconta. Morto e più che morto («morto, morto, morto»), come Utnapishtim è perennemente vivo. Ciò che li unisce sono «le antiche, antiche storie», anzi un «sovrappioppamento di storie che non possono più essere capite». Gracchus «era un cacciatore. Come un marinaio nella taverna, ma anche con l'ossessività dei solitari, Gracchus continua a ripetere: "Ero cacciatore, forse che questa è una colpa?". Gracchus non sa che la sua esistenza è come una botola che fa precipitare [84] lungo le pareti del tempo. E, più si precipita, più appare chiaro che la sua domanda ha una risposta: "Sì, è una colpa. Anzi, è *la* colpa". Se c'è qualcosa che l'essere umano ha sentito costantemente come tale, sotto ogni latitudine, è quell'inaudito passaggio per cui, dopo essere stato sbranato per millenni da predatori invincibili, divenne egli stesso predatore, inventandosi come protesi la punta della freccia, per gareggiare con le zanne dei grandi felini. Gli altri animali non hanno perdonato all'uomo quel passaggio. Loro hanno continuato a essere fedelmente ciò che erano. Uccidevano e si facevano uccidere secondo le antiche regole. Soltanto l'uomo osava espandere il repertorio dei suoi gesti. Gracchus era l'ultima testimonianza di quel passaggio, l'ultima apparizione del cacciatore allo stato puro. La più moderna, anche se vecchia di quindici secoli. Quella sua vita – ormai remota – gli appariva come l'ordine stesso della natura: "Come cacciatore, ero assegnato alla Foresta Nera, dove a quel tempo c'erano ancora i lupi. Mi appostavo, scoccavo la freccia, colpivo, scuoiavo, forse che questa è una colpa? Il mio lavoro è stato benedetto. Il grande cacciatore della Foresta Nera, così mi chiamavo. Forse che questa è una colpa?". Tenace, però, sussisteva il dubbio, senza ragione. Se non forse perché, nelle lunghe ore in cui giaceva nella bara, coperto dallo [85] scialle a fiori con le frange, Gracchus era costretto a vedere "sulla parete di fronte una piccola immagine, chiaramente un boscimano, che mi punta contro una lancia e si protegge più che può dietro uno scudo magnificamente dipinto". Quella immagine, "una delle più stupide" fra le tante incongrue e casuali che si trovano su imbarcazioni di ogni genere, tratta da un qualche "Magasin pittoresque", irritava il cacciatore Gracchus perché, nella sua assurdità, gli ricordava qualcosa. Gli ricordava la storia, la storia che si perde nell'oscurità del tempo, quella storia di cui Gracchus stesso non era che un trascurabile segmento – eppure già eccessivo, se lo si voleva capire, seguire. Troppe cose erano successe, in millecinquecento anni. E ora, chissà perché, era finito in quel porto di un lago italiano, e uno sconosciuto, con aria grave e curiosa, gli chiedeva quali erano le "connessioni". Le connessioni! Che cosa pretendevano di saperne? Qui erompeva il sarcasmo di Gracchus, doloroso sarcasmo. "Le antiche, antiche storie. Tutti i libri ne sono pieni" risponde il cacciatore – e chi lo ascolta si accorge che Gracchus sta per essere sopraffatto da una singolare forma di afasia: l'afasia che nasce dalla storia. "È passato tanto tempo. Come posso tenere tutto in questo cervello strapieno" dice Gracchus quasi parlando fra sé. Per chi vive in questo sovrappioppamento di storie [86] che non possono più essere capite non resta altro che versare ancora vino all'ignaro sconosciuto che continua a molestarlo con le sue domande – ed è pur sempre una compagnia, un interlocutore qualsiasi, come si incontra in ogni porto e sempre dà sollievo, perché permette di ripetere certe frasi, le stesse che già altri hanno udite in tanti altri porti: "Ed eccomi qui, morto, morto, morto. E non so perché sono qui". Una frase da ripetere ancora una volta prima che il racconto si interrompa e gli occhi di Gracchus tornino a posarsi sul boscimano che gli punta contro la lancia».

Orione, visto dalla Grecia, prima di dare il titolo al *Cacciatore Celeste*, si era mostrato in *Ka*, visto dall'India: «C'è uno spicchio del cielo che è il Luogo del Cacciatore. Sirio e le Pleiadi, Betelgeuse e Aldebaran lo delimitano. In mezzo splende Orione. È la zona celeste fra Gemelli e Toro, ai bordi della Via Lattea. Da luoghi remoti come la Grecia e la Guyana videro lassù il terreno di una caccia, la pista di una corsa disperata. Qua e là, ai lati della pista, si

riconoscevano ossa lucenti e brandelli di carne. E un'antilope o una fanciulla che fuggivano. O un uomo imponente, trafitto da una fanciulla cacciatrice: Artemis. La freccia veniva sempre scoccata dal punto dove è Sirio, si conficcava sempre in Orione: [87] anch'egli un grande cacciatore, colpito per sbaglio o per imperscrutabile calcolo».

Sin dall'inizio, Orione è il cacciatore cacciato. La sua fine come divino essere trafitto prevale sulle sue imprese. La sua arma non è la freccia ma la clava. Decisiva invece è la freccia, Kaksidi, nome di Sirio in Mesopotamia. Ma ci sono divergenze e opposizioni fra la storia di Orione narrata in Grecia e in India. Innanzitutto per la freccia: in Grecia a scoccarla è una dea luminosa, Artemis; in India il più oscuro, innominabile fra gli dèi, Rudra.

Nell'*Ardore* la storia di Orione continua a dispiegarsi: «Āryāvarta, “la terra degli Arieri”, è lo spazio dove “per natura vaga l'antilope nera” – e ciò fa di esso “il paese adatto ai sacrifici”. La civiltà è il luogo del sacrificio – e il sacrificio si può celebrare soltanto là dove vaga in libertà l'antilope nera, animale *non* sacrificabile. Al tempo stesso, per sei volte lo *Śatapatha Brāhmaṇa* afferma: “La pelle di antilope nera è il sacrificio”. E i ritualisti non sprecavano le parole.

«Di fatto l'antilope nera non viene sacrificata, ma viene uccisa lo stesso, anzi la scena della sua primordiale uccisione è visibile ogni notte nel cielo, dove l'antilope è Orione, trafitto dalla freccia di Sirio. Si intenda: dove l'antilope è Prajāpati trafitto dalla freccia di Rudra. Ma “allora”, quando l'antilope fu trafitta da Rudra, “gli [88] dèi la trovarono e le tolsero la pelle, portandola via con sé”. In quella occasione, si dice, “il sacrificio fuggì via dagli dèi e, diventato un'antilope nera, si mise a vagare”. Quindi l'agguato di Rudra a Prajāpati era *già* un sacrificio. Non solo: la pelle dell'antilope, animale non sacrificabile, appartiene al sacrificio, anzi viene usata “per la completezza del sacrificio”. Senza poggiare su quella pelle, il sacrificio sarebbe manchevole. E gli mancherebbe appunto ciò che al sacrificio è *proibito*. Eppure, se il sacrificio non si estende a tutto non è efficace. L'aporia non sembra risolvibile. Ma a che cosa serve il rito se non a risolvere con il gesto ciò che il pensiero non può risolvere? Così la pelle dell'antilope nera diventerà “il luogo della buona opera”».

Questo racconta lo *Śatapatha Brāhmaṇa*:

«Prajāpati concepì una passione per sua figlia, che era o il Cielo o Uṣas, l'Aurora:

«“Che possa congiungermi con lei!” pensò e si congiunse con lei.

«Questo certamente era un male agli occhi degli dèi. “Colui che agisce così verso sua figlia, nostra sorella, [fa male]” pensarono.

«Gli dèi dissero allora al dio che è signore degli animali: “Certamente fa male colui che agisce così verso sua figlia, nostra sorella. Trafiggilo!”. Rudra, presa la mira, lo trafisse. Metà del seme di lui cadde a terra. E così è avvenuto.

«In rapporto a questo, così ha detto il ṛṣi: [89] “Quando il Padre abbracciò la Figlia, congiungendosi con lei, versò il seme sulla terra”. Questo diventò il canto chiamato *āgnimāruta*: in esso si mostra come gli dèi fecero sorgere qualcosa da quel seme. Quando l'ira degli dèi si quietò, curarono Prajāpati ed estrassero quella freccia; perché Prajāpati certamente è il sacrificio».

Fin qui il passo dello *Śatapatha Brāhmaṇa* citato nell'*Ardore*. Poi il libro riprende: «Gli dèi esistono già, in quanto assistono alla scena, anzi istigano Rudra a trafiggere il Padre con la sua freccia per punirlo del male che sta compiendo – e che certamente non è l'incesto, perché, poco più avanti nello stesso *Śatapatha Brāhmaṇa*, giunti alla storia di Manu e del diluvio, si legge che Manu si congiunse con sua figlia e “attraverso di lei generò questa stirpe [degli uomini], che è la stirpe di Manu; e qualsiasi benedizione egli invocasse attraverso di lei, tutto gli fu concesso”. D'altra parte, è proprio dal seme versato per terra dal Padre piagato, nel momento in cui si distacca dalla Figlia, che sorgeranno poi gli dèi stessi, a cominciare dagli Āditya, gli dèi maggiori. E nascono perché sono essi stessi ad agitare e riscaldare la pozza formata dal seme del Padre, sino a trasformarla in un lago ardente. È come se gli dèi avessero bisogno di nascere *una seconda volta* – e questa volta da un atto sessuale colpevole e interrotto: come se, in certo modo, avessero [90] provocato quella scena violenta per potere essi stessi nascere in quel nuovo modo, che un giorno gli uomini avrebbero considerato quanto mai innaturale.

«Gli dèi vengono attraversati da due sentimenti successivi: l'ira verso il Padre e la preoccupazione di curarlo. L'ira corrisponde alla violenza che è onnipresente nel sacrificio. La cura della ferita, che è il sacrificio stesso, sarebbe invece l'elemento di salvezza insito nel sacrificio. I due elementi convivono nel minuscolo lacerto di carne che viene strappato dal corpo di Prajāpati, là dove si è conficcata la freccia. Quella è la carne stessa del sacrificio, poiché “Prajāpati certamente è il sacrificio”, ma la punta metallica viene scagliata da un altro mondo: Prajāpati è il cacciatore cacciato, il sacrificante sacrificato. Questo è insostenibile anche per gli dèi. Quel brandello di carne è come un ultrasuono intollerabile, che li sopraffà. Il sacrificio è più potente degli dèi.

«Ma tanto occorre perché si formasse la *prima porzione* del sacrificio, quella primizia che conteneva in sé la dirompente potenza e il significato del tutto: “Ora, quando [l'officiante] taglia la prima porzione (*prāśitra*), taglia ciò che è ferito nel sacrificio, ciò che appartiene a Rudra”. Sacrificio è una ferita – e il tentativo di guarire una ferita. È una colpa – e il tentativo di sanarla. “Ciò che è ferito nel sacrificio, ciò [91] che appartiene a Rudra”: l'opera dei brahmani, e degli uomini in genere, è il sempre vano tentativo di guarire una ferita che è insita nell'atto stesso in cui l'esistenza si manifesta, non solo prima degli uomini, ma prima degli dèi. Gli dèi, allora, furono solo spettatori e istigatori. Attori furono Prajāpati, Rudra, Uṣas. E la scena era un mondo prima del mondo, che con il mondo non si confonderà mai».

Nella versione indiana, la storia di Orione trafitto lascia intravedere l'intelaiatura dell'ordine cosmico. In Grecia, nessun Apollodoro o Igino o altro mitografo ha mai raccontato distesamente ciò che accadde fra Sirio e Orione. È come se una proibizione dall'alto lo impedisse. In tutti e due i casi si è avvertiti che in quella zona del cielo accadono eventi da cui molto dipende.

In India, sin dal *Rgveda*, incessantemente fu ripetuta e commentata la scena fra Rudra, Prajāpati, Uṣas. Era la scena primordiale, presupposto di ogni altra. In Grecia si devono ricercare e accostare le pietruzze che si situano in certe zone della storia fra Orione, Artemis e Apollo. Molte altre rimangono nell'oscurità. *Il Cacciatore Celeste* è un'indagine in quell'oscurità, attraversata a partire da punti molto diversi, dagli sciamani eurasiatici a Plotino.

[92] La prima apparizione del Cacciatore Celeste è nelle *Nozze*. Là dove si parla di dèi, la sua figura è inevitabile: «L'*Etymologicon Magnum* spiega il nome “Zagreus” come “il Grande Cacciatore”. Ma vi sono anche altri Grandi Cacciatori fra gli dèi. Zeus è il Grande Cacciatore. E Ade è il Grande Cacciatore. Un filo a piombo scende dall'etere, attraversa tutta la terra e si estende sino all'imo degli inferi: è il Grande Cacciatore. In nessuna sua parte il divino accetta di scindersi dal gesto dell'inseguire una preda. A nessuna altezza, nell'aria trasparente dell'Olimpo, nell'aria turbolenta della terra, nell'aria perennemente fosca dell'Ade scompare il profilo aguzzo del Grande Cacciatore».

Ma che cos'era la caccia dietro ogni caccia, la caccia dove il cacciatore si trasforma in cacciatore cacciato? Kafka lo indagò costantemente: «Che cosa nutre di una perenne, indomabile energia quella “caccia”? Kafka riconosce che il frenetico “passo interno” può avere “motivi vari”, ma certo “il più visibile è l'autoosservazione, che non permette ad alcuna rappresentazione di quietarsi, anzi continua a cacciarla sempre più avanti per poi farsi a sua volta cacciare essa stessa in quanto rappresentazione da una nuova autoosservazione”. L'elemento demoniaco, istigatorio, perseguitante è dunque l'autoosservazione. [93] Che in Kafka era esacerbata. Ma appunto perché tanto ne era esperto, Kafka ha guardato sempre con cautela e sospetto all'autoosservazione, un po' come i personaggi omerici guardavano agli dèi, perché talvolta li incontravano. E di quegli incontri portavano le cicatrici. Sfuggire all'autoosservazione gli apparve perciò a volte come una felice evasione, ma proprio due mesi prima della crisi della caccia, nel novembre 1921, Kafka aveva constatato che l'autoosservazione era un “obbligo ineludibile”. E lo motivava con ragioni che sembrano già implicare in sé le movenze di un suo racconto: “Se vengo osservato da qualcun altro, è naturale che mi debba osservare anch'io, se non vengo osservato da nessuno, allora debbo osservarmi con tanto maggiore precisione”.

«L'autoosservazione appariva dunque inevitabile, come il respiro. D'altra parte, era l'autoosservazione a provocare e aizzare la caccia sfrenata che rendeva poi intollerabile la vita, per il divario enorme che si creava fra il tempo interno – il tempo della coscienza osservante – e il tempo del mondo al di fuori. Questa constatazione non ammetteva via d'uscita, se non quella che, una volta sola e quasi affrettandosi subito a coprirla, Kafka provò a tracciare: una via d'uscita offerta dallo scrivere: “Strana, misteriosa, forse pericolosa, forse liberatoria consolazione dello scrivere: il saltar fuori dalla serie [94] degli assassini atto-osservazione, atto-osservazione, creando una specie superiore di osservazione, superiore ma non più acuta, che quanto più alta è, quanto più è irraggiungibile a partire dalla ‘serie’, tanto più indipendente diventa, tanto più il suo cammino segue proprie leggi di movimento, tanto più è incalcolabile, gioioso, ascendente”. *Trostlos*, “sconsolato”, è parola che Kafka ha usato sempre in punti nevralgici. “Il bene è in un certo senso sconsolato” dice il trentesimo aforisma di Zürau. E nel *Castello*, quando Bürgel svela a K. come il mondo mantenga il suo equilibrio, dice che questa “istituzione” è mirabile, ma “sotto un altro aspetto sconsolata”. Tanto più sorprendente è che Kafka attribuisca una qualche specie di “consolazione” allo “scrivere”. Soltanto qui lo scrivere appare come unica possibilità di sottrarsi (*hinausspringen*, “saltar fuori”, è il verbo fortemente dinamico usato da Kafka) alla catena assassina di azione e reazione, composta di materia e di mente, che stringe e coarta altrimenti la nostra vita. Quella possibilità di salvezza sta tutta in uno *sdoppiarsi dello sguardo*. E non occorre che sia “più acuto” quello sguardo ulteriore, basta che si ponga a una certa distanza (per osservare la totalità del processo sotto di sé). La ferita prodotta dallo sdoppiarsi dell'autoosservazione può dunque essere sanata soltanto da un *ulteriore* sdoppiarsi. Con ciò negando [95] tutte le ingenuie visioni di una salvezza raggiungibile attraverso una recuperata unità del soggetto. Che non c'è mai stata, se non come abbaglio fomentato dal terrore di disperdersi. Non una parola Kafka aggiunse in questo contesto. E non riprese più il tema di questa annotazione, che è del gennaio 1922. Ma l'unica per lui formulabile *promesse de bonheur* connessa alla scrittura si era manifestata in quelle righe».

[99] In *K.* non si parla di temi ebraici ma *del* tema ebraico, che avvolge e intride tutta l'opera di Kafka: l'elezione. È l'elezione che discosta un uomo che si chiamò Israele, poi una famiglia, un clan, una tribù e finalmente due regni. Per l'Egitto era divino, e quindi eletto, tutto, anche il più minuscolo degli insetti. Per Israele, essere eletti era il privilegio di un popolo e dei suoi singoli, che in ogni momento poteva essere revocato. Gli altri, tutti gli altri, lo ignoravano. Sopportare l'elezione, e il dubbio sull'elezione, è il più grave peso per l'Ebreo. Kafka si addentrò più in là di ogni altro nei suoi cunicoli. E subito colse soprattutto il suo senso duplice, che è quello di essere simultaneamente grazia e condanna.

Il libro di tutti i libri si avvia con la storia di Saul, anche perché su di lui ricade il peso di [100] essere il primo re di Israele, quindi di introdurre in Israele la principale istituzione dei popoli non eletti. Saul è l'Ebreo che deve obbligare gli altri Ebrei ad assimilarsi. Anche da questo nascerà il suo marasma mentale.

Per Kafka, l'elezione è l'asse dei suoi tre romanzi. Nel *Disperso*, grazia e condanna sono ancora commiste e occultate nell'informità adolescenziale di Karl Rossmann. Ma già agiscono imperiosamente. Alla fine, Karl Rossmann e Josef K. appaiono uno come la prosecuzione dell'altro. In *K.* si accenna a come arrivino a giustapporsi: «Nel 1914, fra agosto e ottobre, Kafka si trovò a scrivere un nuovo romanzo, che era *Il processo*, e nello stesso tempo a tentare di concludere un romanzo interrotto, che era *Il disperso*. Qualche mese dopo annotò queste parole: "Rossmann e K., l'innocente e il colpevole, alla fine entrambi ugualmente ammazzati per punizione, l'innocente con mano più leggera, più spinto da parte che abbattuto". Parole che possono risolvere molti dubbi degli esegeti. Finalmente veniamo a sapere, da fonte autorevole, che Josef K. è colpevole, senza ulteriori precisazioni; e che Karl Rossmann è innocente, senza ulteriori precisazioni. Ma questo è irrilevante rispetto a un potere superiore che vuole soltanto ucciderli. Con una esecuzione, per K. Mentre per Karl Rossmann non occorre altro che spingerlo sul bordo della strada, [101] come un animale investito da un'automobile».

Nel *Processo* e nel *Castello* Kafka prende una misura estrema: spacca in due l'elezione. Josef K. conosce solo l'elezione come condanna ed è sempre sul punto di essere condannato. Alla fine la condanna verrà eseguita, anche se non per vie legali. Sarà ucciso senza alcuna cerimonia: «"Come un cane!" disse, era come se la vergogna dovesse sopravvivergli». Nel *Castello*, K. conosce solo la grazia, come chiamata. Ma, pur considerando gli ultimi frammenti del romanzo, non ci sarà mai certezza su quella chiamata. Probabilmente K. morirà di sfinito.

Non meno di Kierkegaard, autore amato, Kafka tornava sempre alla storia di Abramo e Isacco. Kierkegaard le dedicò *Timore e tremore*, Kafka una lettera al giovane amico Robert Klopstock, dove si danno due altre versioni possibili della storia biblica. E sono un azzardo che spaventa lo stesso Kafka.

Quelle trasposizioni in forma di racconto devono aver ossessionato anche me, se ne ho scritto nella *Rovina di Kasch* tornandovi poi in tre pagine del *Libro di tutti i libri*. Che cos'era più efficace: la distinzione fra etico e religioso [102] in Kierkegaard, o quell'Abramo di Kafka, «che certamente non riuscirebbe a diventare un patriarca, e neppure uno straccivendolo», o anche quell'Abramo che «non riesce a credere che tocchi proprio a lui, a questo vecchio ripugnante e a suo figlio, quel giovane sporco»?

Evidentemente mi sembrava che le due storie andassero più in là, fino al punto dove Kafka stesso diceva: «Cose terribili - basta». E la terribilità era già nella Bibbia. Nel *Libro di tutti i libri* ne davo questa approssimazione: «La prova a cui Iahvè sottopose Abramo fu estrema, perché lo obbligò a riconoscere l'inganno necessario che gli uomini subiscono: attribuire a se stessi il potere della sostituzione e il libero arbitrio». Riducendosi ben al di sotto dello straccivendolo.

Come si manifesta l'elezione? Nel mondo della *riduzione estrema*, che è il mondo di Kafka, può manifestarsi in modo apparentemente innocuo, come semplice *riconoscimento*. E già in quella forma si tratta di qualcosa di «spiritualmente superiore» ma anche «opprimente», capace di «tenere costantemente nel terrore». Sono i primordi dell'elezione: «All'inizio del *Castello*, quando si tratta del "riconoscimento" della qualifica di agrimensore per K., il testo parla di tale riconoscimento come "senz'altro [103] spiritualmente superiore". Ma il testo cancellato rivela un'oscillazione: prima di giungere a quello "spiritualmente superiore", Kafka aveva scritto: "come tutto ciò che è spiritualmente superiore, anche un po' opprimente". E un'altra incertezza c'era stata fra "opprimente" e "misterioso". Ora, in quella oscillazione fra qualcosa di schiacciante e qualcosa di segreto, intesi l'uno e l'altro come prima caratteristica di ciò che è "spiritualmente superiore", si accenna alla sostanza stessa della "lotta" che K. è venuto a condurre. Perché ciò che è "spiritualmente superiore" deve essere anche un peso che opprime chi gli si avvicina? Perché il suo *modus operandi* deve essere così simile alla persecuzione, anche - e forse innanzitutto - quando interviene la più alta delle sue prerogative: il riconoscimento? La frase più sconcertante che prende forma in K. consegue immediatamente all'attimo in cui K., sempre per via indiretta e attraverso il telefono, è venuto a sapere di essere stato "nominato agrimensore". Invece di rallegrarsi e tranquillizzarsi, K. si dice: "E se credevano, con questo riconoscimento del suo stato di agrimensore, riconoscimento che di per sé era senz'altro cosa spiritualmente superiore, di poterlo tenere costantemente nel terrore, si ingannavano, ebbe un lieve brivido, ma fu tutto". È facile passar sopra questa frase quando si è ancora all'inizio del romanzo, come [104] se fosse una normale rivendicazione. Ma, se ci si sofferma a guardarla, è come un territorio lunare, costellato di crateri».

Molto presto Utnapishtim sentì il bisogno di raccontare a Sindbad come la *sostituzione* si era introdotta fra gli Anunnaki. Inanna era discesa temerariamente agli Inferi, vi era rimasta tre giorni e tre notti appesa a un gancio come una carcassa da un macellaio ed era risalita alla luce solo a patto di designare un *sostituto* per il suo posto agli Inferi. E Inanna aveva designato il suo amante Dumuzi: «Per Inanna, la discesa agli Inferi fu una sfida che nessun altro dio aveva azzardato. Ma alla fine provocò anche la sua prima e unica disfatta. Quei tre giorni e quelle tre notti in cui rimase indegnamente appesa in un luogo abitato da larve piumate che mordevano la polvere erano stati un ultimo

avvertimento. Non avrebbe più potuto proclamare la sua illimitata capacità di espansione. Ma anche fra gli altri dèi la sua discesa agli Inferi aprì una ferita che non si sarebbe mai sanata. Un tempo avevano pensato a foggare gli uomini come loro sostituti. Era una soluzione che li alleviava e non aveva richiesto grandi sforzi. Era bastato uccidere un dio poco noto e impastare il suo sangue nell'argilla.

«Ora tutto cambiava. Se gli dèi dovevano estendersi [105] a tutto, non potevano nascondersi che gli Inferi erano fuori dalla loro portata. Non gli era concesso di convivere con la morte e con i morti. E questo li diminuiva. Evitavano anche di parlarne. Gli Anunnaki si accorsero di essere dèi fino a un certo punto.

«La sostituzione penetrava fra gli dèi. Non era soltanto un accorgimento per rendere la vita più facile e più potente. Era anche la breccia che la morte apriva fra gli dèi. Non molto cambiava se Dumuzi fosse rimasto agli Inferi solo per una metà di ogni anno, grazie all'abnegazione della sorella Geshtinanna, che si era offerta di sostituirlo. Anche Geshtinanna era figlia di Ea, quindi un essere divino. E Inanna avrebbe dovuto riconoscere che i suoi centocinque *me*, sottratti a Ea nell'ebbrezza, non avevano potere su tutto. La morte li respingeva. Esigeva qualcos'altro: un sostituto, un vivente.

«Senza la sostituzione la vita non riusciva a espandersi fino ai suoi estremi limiti, ma la sostituzione implicava la morte. Anzi, era la morte stessa a operare la sostituzione. O come uccisione o come scomparsa».

Quella storia era già un tremendo esempio di impotenza divina. E fu la prima volta in cui la sostituzione apparve. Possiamo dirlo perché non ci sono testi cinesi, indiani o di altro luogo che la precedano. Ma il caso che più di ogni altro colpì la memoria di tutti fu quello di due [106] uomini, un padre e un figlio, Abramo e Isacco: «Alla domanda di Isacco sull'animale da sacrificare, che non c'era, Abramo aveva risposto: "Elohim provvederà l'ariete dell'olocausto". La potenza divina garantiva che in ogni caso un animale sarebbe stato ucciso e bruciato sul monte Moriah. Il dubbio di Isacco è lancinante perché riguarda un punto che viene sottratto al dubbio. Isacco sa che, qualsiasi cosa avvenga, un animale sarà ucciso. E sa che potrebbe egli stesso sostituire l'animale. La mossa della sostituzione è il punto decisivo. Sarà l'uomo a sostituire l'animale o l'animale a sostituire l'uomo? In ogni caso, la sostituzione è sempre accoppiata all'uccisione. Anche nel sostituirsi di un suono - la parola - alla cosa è implicito l'atto di uccidere. La sostituzione - sempre incerta e arbitraria - si fonda su una certezza: l'uccisione stessa.

«Se Abramo, dopo tre giorni di marcia meditabonda verso il monte Moriah, dopo aver congedato i due servi che li avevano accompagnati, perché non dovevano esserci testimoni, dopo aver accatastato, insieme a Isacco, la legna per il fuoco che avrebbe dovuto bruciare Isacco stesso, legato sopra l'altare, se Abramo allora avesse chiesto a Iahvè la grazia di sostituire Isacco con un ariete che avrebbe cercato nei dintorni e se Iahvè avesse assentito, da quel giorno Abramo avrebbe potuto attribuirsi l'iniziativa [107] di aver proposto la *sostituzione*. E con ciò sarebbe fallito nella prova a cui Iahvè lo aveva sottoposto e si sarebbe rivelato inadatto quale capostipite dei figli di Israele. La sostituzione doveva essere un dono di Iahvè, non un'invenzione degli uomini. Se Abramo fosse stato capace di sostituire Isacco con un ariete, se Abramo avesse contato sul fatto che l'Angelo lo fermasse, da quel momento tutto avrebbe potuto essere sostituito con tutto. E nessuno avrebbe pensato diversamente, perché la sostituzione era una compagna costante della mente, a cominciare dalla parola, che sulla sostituzione si fonda. Se quell'atto fosse stato inteso come un puro accorgimento umano, Iahvè stesso, alla fine, sarebbe stato esautorato. Con la sostituzione gli uomini sapevano di poter andare molto lontano, senza bisogno di aiuto. Iahvè volle disilluderli subito, nel modo più crudele e più efficace. Così Abramo si confermò come il primo dei patriarchi».

[111] Quando furono pubblicate le *Nozze*, una volta mi fu domandato perché evitavo il «discorso diretto, alla Balzac, alla Kraus. Il ritratto della società». Rispondevo così: «Quello credo non sia più possibile, oggi, per ragioni complicatissime da spiegare. Non si riesce a parlare direttamente dell'oggi. C'è un pezzo, nella *Rovina di Kasch*, dove si dice proprio "l'innominabile attuale". Ciò che ci sta davanti per motivi... metafisici (*ride*) non riesce a essere nominato direttamente. Credo che l'ultimo a riuscirci sia stato Kraus. Dopo Kraus non esiste un solo scrittore che abbia parlato direttamente di ciò che lo circondava».

Non molto (o moltissimo) era cambiato ventinove anni dopo, quando apparve *L'innominabile attuale*. Anzi, si era solo aggravato. E non credo che il libro riesca a rispondere, se non di [112] sbieco, a quell'esigenza di «discorso diretto» e di «ritratto della società». Piuttosto, quell'impossibilità è diventata essa stessa l'argomento centrale.

Alcuni passi della *Rovina di Kasch* potrebbero passare senza suture nell'*Innominabile attuale*: «Marx parla della post-storia quando accenna al passaggio dalla "storia" alla "storia universale": fase sperimentale della storia, in cui tutto forma un corpo unico, in cui nulla è esterno alla società, in cui tutto agisce su tutto, come nel risonante cosmo primordiale. Suo fondamento empirico: il mercato mondiale, in quanto uscita senza ritorno dalla *Borniertheit*, dall'angustia locale. Il mercato mondiale reinventa una sorta di *fato* (come la post-storia in genere risveglia tutte le categorie arcaiche, che si applicano ora a una realtà *invertita* rispetto a quella entro cui erano nate)».

L'innominabile attuale, libro su ciò che sta intorno a noi oggi, è la prosecuzione immediata dell'*Ardore*, libro intorno a ciò che è più remoto, nel tempo e nella mente, dall'oggi. Più precisamente, la prosecuzione della sua parte finale, «Antecedenti e conseguenti», che già si distacca da tutte le altre perché non ha un numero.

[113] Qualsiasi altra cosa se ne dica, la società in cui viviamo è concordemente definita, deprecandola o rivendicandola, come *società secolare*. E una società secolare, a rigore, non ha bisogno di riti. «Ma sbarazzarsene non è cosa facile» si dice a quel punto dell'*Ardore*, che è tutto dedicato al più complicato, vertiginoso, onnicomprensivo sistema di riti di cui abbiamo conoscenza: il sistema vedico, quale è descritto nei Brāhmaṇa. Che cosa accade allora? Così prosegue il libro: «Svegliarsi, in un mattino scialbo o radioso, e sapere che non si ha alcuna incombenza, verso nessuno. Farsi un caffè, guardare fuori dalla finestra. Sentimento di una durata informe, impregiudicata. Indifferenza. Per giungere a questo, vari millenni erano passati. Ma nulla ne rimaneva, se non una cortina opaca, su ogni lato. Nessuno celebrò il fatto come una conquista. Era la normalità, finalmente raggiunta. Uno stato privo di carattere, precedente ai desideri. Una sorda base dell'esistenza. Non sarebbe mancato il tempo perché si formassero i capricci, i piani, le misure per la sopravvivenza. E questo era il punto decisivo: il tempo non era già occupato, scandito, ferito da gesti obbligatori, in mancanza dei quali si temeva che tutto potesse disfarsi. Questo avrebbe potuto produrre una sensazione esaltante. Così non fu. Anzi, la prima sensazione fu quella di un vuoto. E di un certo tedio, che gli [114] era connesso. L'animale metafisico si guardava in giro, senza sapere a che cosa appigliarsi.

«Così la società secolare non ha saputo apprezzare le sue scoperte. Non ha provato una sensazione di alleggerimento. Invece, guardando a se stessa, si è trovata inconsistente. Subito ha sentito il bisogno di qualche *causa* a cui aggregarsi, per darsi corpo e una riconquistata saldezza. E, con le cause, sono tornati gli obblighi. Un reticolo di significati prestabiliti è tornato a calarsi sul mondo. Perché allora aver abbandonato i riti? Le *cause* sono sempre più grezze dei riti. Sono altrettanti *parvenus* del significato. Mentre i riti, almeno, convogliavano tutto il passato, certi gesti ripetuti innumerevoli volte, fino a entrare nella fisiologia, e una strana fiducia nella loro efficacia. La caduta dei riti portò con sé anche un forte decadimento estetico. Il gesto libero era sempre più goffo, più impreciso, rispetto al gesto canonico. E le forme tendevano a diventare incerte e inerti, ora che potevano espandersi quasi senza ostacoli.

«Così la società secolare (e del pianeta intero potenzialmente si trattava) ha perso una grande occasione. Avrebbe potuto ritrovare una condizione di stupore davanti al mondo, però ormai a una distanza di sicurezza, che la proteggesse dalla sua invadenza. Ma qualcos'altro è accaduto. Si è formata una potente miscela fra [115] procedure tecniche e ignoranza delle potenze, che ha impresso il suo carattere sulla vita comune».

È questa la formazione di quella *inconsistenza* a cui si attribuisce, già all'inizio dell'*Innominabile attuale*, il duro compito di definire l'età in cui viviamo: «È l'età dell'inconsistenza».

È come se, per catapultarsi al centro dell'oggi, sia stato necessario prendere lo slancio dal punto più lontano e generalmente ignorato. Nulla, di fatto, dà più un senso di estraneità e inaccessibilità, per chi gli si avvicina – gli Indiani non meno di tutti gli altri –, del mondo dei Brāhmaṇa.

Nell'*Ardore* c'è anche una connessione diretta con *La rovina di Kasch* – e innanzitutto per la parte su Marx, dove si trattava dei suoi scritti come della già efficace descrizione della macchina in movimento del Moderno, detta capitalismo: «Sostituzione, scambio, valore: altrettanti cardini su cui ruota il mondo che si è definito moderno. La loro origine è nelle pratiche sacrificali – e nella metafisica sacrificale. Non c'è sacrificio che non implichi uno scambio; non c'è sacrificio che non ammetta la sostituzione; e non c'è sacrificio che non abbia al suo centro un valore. Che cosa accade, però, quando il sacrificio non è più ammesso, come il mondo moderno è fiero di annunciare? Dove [116] sarà finito? Fra le superstizioni? Ma come giustificare che le tre categorie (sostituzione, scambio, valore), delle quali nessuno oserebbe dire che sono superstizioni, siano nate e si siano formate all'interno di una stessa superstizione?».

Qui il nesso fra il sacrificio e la società secolare si stringe in un cappio. Sarà difficile allora continuare a chiedersi perché di sacrificio si debba ancora parlare – di questa sporca, obsoleta pratica di certe tribù primitive.

L'ardore attraversava un mondo, forse l'unico, che abbia osato fondarsi esclusivamente sul modo analogico. *L'innominabile attuale* prova a sondare un altro mondo che sembra aspirare a una esclusività digitale: il mondo secolare. Entrambe le possibilità sono impraticabili, come è facile dimostrare nel primo caso. Per il secondo, c'è chi vuole testardamente ignorarlo, come se la provvisoria inadeguatezza di ciò che è fosse dovuta soprattutto alla resistenza di chi non vuole abbandonare del tutto le vecchie maniere.

Mi è stato chiesto più volte perché *L'innominabile attuale* è diviso in due parti, del tutto diverse, e ho provato a dare una risposta, che qui [117] trascrivo, parlando in pubblico del libro nel novembre 2017 (questo spiega certi riferimenti a fatti del momento): «La prima parte è tutta sincronica, è una visione istantanea e immediata, come davanti a un tappeto, dove ovviamente si ritrovano dei motivi in varie zone, mentre altre vengono ignorate. La seconda parte è diacronica, per lo più legata a un singolo giorno. Sono osservazioni depositate in diari, lettere, libri, in qualsiasi forma, scritte nel periodo tra il gennaio del 1933 e il maggio del 1945 da persone che si dà il caso certe volte fossero illustri scrittori. Tutte hanno un immenso vantaggio: non sono ricordi. I ricordi sono sempre – come sappiamo, come ogni neurologo sa – degli aggiustamenti, dei modi di ricategorizzare ciò che è successo e perciò ingannano innanzitutto colui che ricorda. Mentre la scrittura, nel momento in cui la cosa accade, inganna chi scrive per un'altra ragione, perché quella scrittura, nel momento in cui le viene affissa una data, è attraversata dal soffio del tempo, da qualcosa che l'avvolge e le dà un significato di cui chi scrive non si rende conto. Quando Gide, ritenuto un sommo intelletto europeo, nel suo *Journal*, in mezzo alla guerra e in uno dei momenti più orrendi della guerra, scrive: "Hitler e Stalin sono i grandi giardinieri dell'Europa", perché strappano certe erbacce, facendo così l'opera benefica del giardiniere, certamente [118] non si rendeva conto, e non se ne sono resi conto neppure i suoi lettori posteriori, di che cosa stava scrivendo in quel momento. Però ritrovarlo è fulminante, perché dà l'idea di quale fosse la spaventosa pressione che si esercitava in genere sulla psiche di tutti in quegli anni. Anche per questo è necessaria la successione diacronica, come in un giornale. Il tutto si avvia da quel giorno del gennaio del '33 in cui Klaus Mann parte da Berlino e un amico gli dice alla stazione: "Hitler è stato nominato cancelliere". E si finisce con Vasilij Grossman che entra a Berlino, mette piede nell'ufficio di Hitler, apre dei cassetti, trova un timbro dove è scritto "Approvato dal Führer" e lo porta via. È la storia di quegli anni nell'istante in cui accade. Dopodiché si entra in un mondo stordito, che non riesce a capire che cosa è successo, non lo vuole capire, lo sociologizza e lo sociologizza semplicemente perché si è entrati nell'epoca in cui la società è l'ultimo riferimento. Il che è una mostruosità rispetto a quella che è stata la storia di Sapiens sino allora, perché tutte le società precedenti si sono confrontate con qualcosa di esterno, che potevano essere dèi o un dio o la natura stessa o qualsiasi altra potenza. Mai prima la società in quanto tale si era ritenuta autosufficiente. È il risultato di un lungo processo, dove alla fine si incontra una società che rende ragione solo a se stessa e che [119] considera la natura un po' come un parco all'interno di una grande città, parco da usare per farci qualche passeggiata o da sfruttare per averne i materiali, ma comunque qualcosa di inglobato nella società. Questo è il vero mostro all'interno del quale viviamo. E devo dire che non è stato riconosciuto.

«Conosco un solo libro dove ci si è avvicinati a una descrizione precisa di quello che si trovava intorno a chi scriveva allora. È *Minima moralia*, scritto da Adorno quando era negli Stati Uniti durante la guerra e subito dopo. Il libro racconta quello che è lo status ideale dell'uomo secolarizzato, lo status delle villette unifamiliari con un piccolo giardino, una staccionata, un impiego dell'uomo e della donna, e possibilmente qualche bambino. Questo assetto è diventato la normalità universale, ma il suo presupposto è molto complicato e drammatico. Così si può tentare di raccontarlo e di vedere che cosa significa, perché ciò a cui porta è una conseguenza che non era prevista. Escludendo da sé qualsiasi cosa che non sia la società, la società ha escluso un rito ricorrente ovunque, sotto varie forme del mondo: il rito sacrificale. E questo rito – non il sacro, ma proprio l'azione sacrificale, che era il modo di stabilire un contatto fra il visibile e l'invisibile, sotto forme altamente metafisiche in India, per esempio nell'India vedica, molto più rudimentali altrove, però [120] onnipresente – questo rito scomparire, ma permane una sorta di coazione a bruciare il supplemento di energia che resta nella società e che si manifesta alla fine nelle guerre. La guerra del '14-'18 è la guerra in cui, più che mai prima, la parola *sacrificio* fu abusata giorno dopo giorno. Basta leggere *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus per capire che si parlava più di sacrifici che di battaglie. E questo non è finito, perché nella seconda guerra mondiale si è trasformato in qualcosa di ancora più perverso e atroce, i campi di sterminio, un'impresa di disinfezione – così era concepita – totalmente assimilabile a un atto sacrificale. Cosa succede dopo? Non è il caso di meravigliarsi se oggi il mondo è ossessionato dal terrorismo, perché quella rivolta fisiologica, il rigetto del mondo quale è, è implicito nel mondo stesso, è prodotto dal suo interno. Dopodiché trova dei luoghi particolarmente adatti per espandersi, come l'intero Islam. Così il terrorismo islamico diventa centrale, ma mantenendo un carattere tale per cui nell'inconsistenza del tutto l'unica cosa che conferisce una sicurezza di significato è l'uccisione. L'uccisione è l'unico asse a cui ci si può riferire. Non c'entra la religione, non c'è nulla di religioso in tutto questo. C'è il fatto che la società ha espunto da sé più o meno tutte le potenze esterne salvo una, che non riuscirà mai a espellere – ed è il caso. Il caso è ciò che [121] determina alla fine questa specie di vendetta della società sulla società stessa. Quando pochi giorni fa a Las Vegas un signore piuttosto abbiente, Stephen Paddock, ha ucciso cinquantanove persone, sparando dalla finestra di un albergo, per tre giorni tutto il mondo si è chiesto quale poteva esserne il motivo. La cosa che più mi ha colpito, fra le molte che ho sentito, veniva da un anonimo partecipante a una di quelle tante trasmissioni americane su questo tema – un signore grassoccio a cui nessuno dava particolare importanza. Non un sociologo, non un professore, non un politologo, era uno che stava lì accanto a tanti e ha detto solo questo: se non troviamo un motivo per ciò che ha fatto Stephen Paddock, a diventare pazzi saremo noi. Questo è il più preciso giudizio che ricordo. E quel motivo non sarà trovato nemmeno in seguito. Per tre giorni tutti hanno parlato molto di questo fatto, a partire dal quarto giorno molto meno, anche perché gli sceriffi e i vari capi della polizia non sapevano più che cosa dire e a poco a poco affioravano piccoli dettagli molto significativi: per la catena di alberghi che è proprietaria dell'albergo da cui ha sparato Stephen Paddock, la categoria di cliente che gli viene attribuita è quella dei *lifetime winners*, dei vincitori avita, cioè quelli che nel corso di tutta la vita tendono a vincere più che a perdere. E allora pensate che in un mondo dove l'insulto [122] massimo che si possa fare a una persona è definirla un perdente, il *lifetime winner* è questo individuo misterioso che uccide, non lascia traccia del suo motivo. Addirittura ha scavato il suo computer in modo tale che l'FBI non ne ricava assolutamente nulla perché non c'è niente dentro. Ebbene tutto questo sta insieme ed è qualcosa che ci accompagnerà, non è qualcosa che è finito o che finisce per via del cambiamento di equilibri geopolitici o sociologici, e discende da una lunghissima storia. Io ho provato a isolarne alcuni elementi, però non si può considerare quello che accade senza tener presente il basamento costituito da quei dodici anni della seconda parte dell'*Innominabile attuale*, la parte diacronica, perché allora non solo alcuni Paesi ma direi Sapiens è andato verso l'estremo, ha toccato un estremo e non si è più ripreso.

«Noi siamo ancora sballottati in questo mondo di enorme inconsistenza, dove siamo totalmente sopraffatti da ciò che succede e senza una capacità di elaborazione che possa in qualche modo essere proporzionale a quanto accade, e paradossalmente, siccome si tratta sempre di Homo Sæcularis, che cosa succede? Attraverso la via algoritmica il religioso torna. Ma non torna perché le persone sono religiose. Oggi, se dovessi definire il presente, la cosa che lo differenzia da tutto è il fatto di aver inventato [123] una mistura micidiale di irreligiosità e bigottaria. Il nostro mondo è

profondamente bigotto, ma di una bigotteria laica e religiosa insieme. Il religioso che torna ben poco ha a che fare con quanto è stato. Se si vuol parlare di che cos'è il religioso, bisogna ricordare due versi di Dante che ripetono un passo della Lettera agli Ebrei e dicono "Fede è sustanza di cose sperate / e argomento de le non parventi". Le *non parventi* sono scomparse. Quando la Chiesa Cattolica riunisce intorno al Papa una quantità di persone non credo che sia un fatto religioso. Non è fondamentalmente diverso da quando un sindacalista riunisce una quantità simile di persone il Primo Maggio o quando una rockstar appare in una delle sue grandi date. L'argomento delle *non parventi* in tutti questi casi manca. Quello che non manca è invece la pretesa di recuperare l'enorme potere dato dalla parola *divinità*. Cito un esempio che ho scoperto tre giorni fa per puro caso: nella rivista "Wired" – che è il breviario degli algoritmici di oggi – si racconta come un personaggio molto importante della Silicon Valley, che si chiama Anthony Levandowski, un ragazzo che ha trentotto anni ed è una grande autorità sulle macchine senza guidatore, ha fondato una società, una associazione religiosa, che si propone di ridelineare *the Godhead*, "la divinità", e di prestarle un culto. Tenete presente [124] che non è un eccentrico, non è uno di quei deliranti che a Hyde Park salgono su uno sgabello e parlano o arringano quattro o cinque passanti. No, è una persona che in questo momento si trova al centro di una causa molto importante tra Google e Uber per la sottrazione di alcuni segreti di fabbricazione delle macchine senza guidatore, dove Google chiede come risarcimento un miliardo e novecento milioni di dollari. Vedete che la dimensione è immane rispetto ai fatti, in conseguenza di ciò che dicevamo».

[127] *Tuppi šīmāti*, «Tavoletta dei Destini»: in queste due parole, che rintoccano fin dai primi testi mesopotamici, affiora la *necessità*, quella stessa che, più di un millennio dopo, i Greci chiamarono Ananke, quella con cui hanno a che fare oggi, ogni giorno, gli scienziati. Era la prima volta che diventava parola, perché non ci sono testi precedenti. E appariva come qualcosa di distinto dagli dèi, che volevano subito appropriarsene. Non era solo la necessità, ma la necessità in quanto provvista di un senso, di un ordine. Quale ordine fosse, poteva dipendere dall'uno o dall'altro degli dèi che la possedeva. Ma ordine doveva essere.

Fu il più temerario fra gli azzardi di Zeus quello di avvicinarsi alla necessità come un amante. Sotto il nome di Nemesis, la necessità gli sfuggì a lungo, trasformandosi. Ma alla fine divenne [128] uno dei numerosi esseri sedotti da Zeus. In gioco era la possibilità di congiungere la necessità alla bellezza, gioco estremo fra tutti. E da lì nacque Elena, con le sue conseguenze fatali. Se mai ci fu un essere metafisico, fu lei.

Questa avventura erotica di Zeus era già presente, nei suoi presupposti e nei suoi dettagli, nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*: «Adrastea, Moira, Tyche, Ananke, Ate, Aisa, Dike, Nemesi, Erinni, Eimarmene: sono le figure della necessità. Tutte femmine. Mentre Crono sogna, sprofondato nell'ambrosia, e nel sogno calcola le misure dell'universo, quelle figure vegliano a che tutti gli esseri abbiano la loro parte, non meno, non più, perché nulla e nessuno ecceda. Ma tutta la vita è un eccesso. Perciò le vediamo aggirarsi ovunque. Sono nutrici, timoniere, tessitrici, volteggianti, turrice. Tutte imparentate: Dike e Ananke sono figlie di Crono. Dike è una ministra di Adrastea, le Moire e le Erinni sono sorelle. Hanno l'aria di famiglia del destino. Provengono da quel fondo remoto dove esiste soltanto la potenza astratta, senza volto – o l'essere ibrido, composito. Procedono “nella nebbia, nella nube nera”, sporgono torsi di donna da balconi di fumo. E quei corpi sono intermittenti: Moira ha templi senza statue, dove si celebra un culto; o talvolta ha [129] statue senza templi, che non ammettono culto. Quanto più sono onniavvolgenti, come Ananke, tanto meno vengono rappresentate. Mentre le emissarie della necessità, le Erinni o le Moire o Ate, sono ospiti assidue fra gli uomini, belle quando non terrificanti per dovere d'ufficio, e parlano soltanto fra loro.

«Fra queste donne una mostrava un corpo persistente e bellissimo: Nemesi. Capigliatura sontuosa, vesti bianche. Si accompagnava sempre con un'amica, Aidòs. Un giorno i loro nomi sarebbero stati tradotti come Vendetta e Pudore. Ma allora, quando da poco erano uscite dalla nube nera, la loro natura era ben più complessa e screziata. Che cosa le univa? L'offesa. Aidòs tratteneva dal compiere l'offesa, Nemesi segnava l'ineluttabile conseguenza dell'offesa. Erano unite nell'offrirsi della vita come essere che viene ferito, e dibattendosi ferisce. Zeus spiava Nemesi. Mai era accaduto qualcosa di simile con una donna della necessità: mai Zeus aveva desiderato il corpo di Adrastea, di Moira, di Tyche, di Ananke, di Aisa, delle Erinni. E una di loro, Ate, per rabbia l'aveva addirittura scaraventata una volta giù dal cielo. Per le sue avventure galanti, Zeus era molto più attratto dalle donne mortali, non teneva a disturbare quelle figure fatali, troppo simili fra loro, come inquietanti gemelle, troppo antiche, e in fondo ostili. Ma con Nemesi fu [130] diverso. Qualcosa di immane doveva essere in gioco, in quella conquista erotica.

«Mai Zeus si sottomise, per una donna, a così lunghe peregrinazioni, per tutte le terre e per tutti i mari, “sotto la terra, sotto la nera acqua mai mietuta”, sino “ai confini della terra”, al liquido serpente Oceano. Nemesi, testarda e disperata, si trasformava in animali di ogni sorta, mentre Zeus non cessava di inseguirla. Che avvenne, alla fine di tanto sbattere d'ali, ormai esauriti l'atlante e la zoologia? C'era un'oca selvatica e un cigno. Il cigno si posò sull'oca, e la costrinse a subirlo. Zeus “si mescolò amorosamente a lei per possente necessità”. Quale bizzarria! Nemesi, figura della necessità, sopraffatta dalla necessità. Nemesi, l'amica di Aidòs, “lacerata nella mente *aidoi kai nemesei* [in traduzione troppo moderna: ‘da pudore e vendetta’]”, mentre il cigno l'assalta. Quindi Nemesi lacerata da se stessa. Non può essere, questa, una delle usuali avventure di Zeus, se ci offende con tali paradossi. Ma, quando le sue avventure sono troppo grandiose, Zeus concede che si manifestino con varianti, perché in ciascuna si depositi una scheggia fulgente della verità. Tale fu il caso per Nemesi.

«Zeus passò una mezza notte d'amore con Leda, lasciandone l'altra metà al marito di lei, Tindaro. Leda concepì in quelle ore quattro esseri, spartiti fra cielo e terra: Elena e Polluce da [131] Zeus, Clitennestra e Castore da Tindaro. Quella notte era il delicato cammeo e la ripetizione di un'altra notte, rischiosa e augusta, che Zeus aveva vissuto con Nemesi, come quell'altra notte con Nemesi era un delicato cammeo e ripetizione del lungo inseguimento per ogni luogo dell'orbe che si era concluso nella violenta copula del cigno e dell'oca selvatica.

«*Sedurre la necessità*: non poteva che essere la più difficile fra le imprese amorose. Era quello che gli uomini avrebbero chiamato una contraddizione. E infatti Nemesi non si curava di Zeus e respingeva il suo supplichevole corteggiamento. Occorreva un'astuzia, un'astuzia divina. Zeus chiese aiuto ad Afrodite. Concertarono insieme che Zeus si sarebbe tramutato in cigno e Afrodite, sotto forma di aquila, avrebbe finto di inseguirlo. Nemesi stava celebrando un sacrificio quando vide un mirabile cigno bianco svolazzare affannosamente verso di lei. Dall'alto di una roccia vicina, li fissava un'aquila, ferma e minacciosa, pronta a spiegare le ali puntando sulla sua preda. Il cigno spaurito si avvicinò al ventre di Nemesi, che non respinse l'animale. Voleva proteggerlo da quell'aquila incombente. Si addormentò con lui stringendolo fra le cosce. Dormirono. E Nemesi ancora dormiva quando il cigno la stuprò. Poi dal ventre di Nemesi si mostrò un uovo candido. Hermes lo prese, lo portò a Sparta e lo depose [132] nel ventre di Leda. Allo schiudersi del grande uovo, si intravide dentro il guscio una minuscola, perfetta figura di donna: Elena.

«Il passaggio di Elena segnala il momento di equilibrio instabile, fugace, in cui necessità e bellezza si sovrapposero, grazie all'astuzia proditoria di Zeus. Lo stupro di Nemesi fu per Zeus l'estremo azzardo teologico del suo regno. Provocare un forzato approssimarsi fra bellezza e necessità era una sfida alla legge del cielo. Soltanto l'Olimpo avrebbe potuto sostenerla, non certo la terra, dove quella sfida divampò il tempo della vita di Elena, accompagnata sin dall'inizio e seguita dalla rovina. Ma è il tempo che, quando fu svanito, la terra continuò a sognare».

Una divaricazione irriducibile, rispetto alla necessità, si era già manifestata nella *Genesi*: «Per creare il mondo, Elohim aveva dovuto inventare la necessità. La necessità faceva essere il mondo ciò che era. Ignorava il buono e il cattivo. Pioveva sul giusto e sull'ingiusto. Elohim la inventò e fu il primo a violarla, perché volle scegliere, isolare qualcosa o qualcuno al posto di altro. Fece l'uomo “a sua immagine”, mentre nessun'altra creatura gli somigliava. E anche più tardi, quando volle trovare per l'uomo “un aiuto che fosse simile a lui”, non lo trovò [133] perché l'uomo era

l'unico ad aver avuto il privilegio della somiglianza con il suo Creatore. Allora creò la donna estraendola dall'uomo e Adamo non la rifiutò perché troppo dissimile, ma disse: "Questa volta, questo è ossa delle mie ossa e carne della mia carne".

«Dalla prima violazione, compiuta da Elohim, discese ogni altra. Quando Adamo e Eva scelsero di mangiare il frutto dell'albero della conoscenza non facevano che ripetere un'altra scelta. Il peccato originale era già una copia. Se Iahvè poi seguì con tanta tenacia coloro che aveva eletto, fu per fedeltà a quella sua prima scelta, carica di conseguenze. Anche per questo diede una tale importanza alla fedeltà da parte dell'uomo».

Ora poteva apparire più chiaro da che cosa Abramo si distaccava lasciando Ur e separandosi poi anche da suo padre Terach: «Lasciare Ur era come lasciare una città che era tutte le città. Di Terach si saprà soltanto che serviva "altri dèi". I quali però non venivano nominati. E non verranno mai nominati, a differenza degli dèi di Canaan, che sarebbero stati continuamente evocati e dannati. Allontanarsi da Ur significava sfuggire alla Tavoleta dei Destini, che gli dèi mesopotamici tenevano appesa sul petto come suprema garanzia di potenza. Era appunto questo che Iahvè non poteva in alcun modo tollerare. Non potevano esserci [134] una necessità, un calcolo, una misura, che escludessero i suoi interventi fulminei e devastanti - o altrimenti salvifici - sulla terra. Non potevano esserci storie, ma una storia: la storia. Per questo Terach, senza saperlo, doveva lasciare Ur. Per questo a suo figlio Abramo venne ordinato da Iahvè di *andare via*, quando il padre si fermò a Harran».

Destino è la parola con cui viene riconosciuta, per la prima volta, la necessità. Ma la necessità, in sé, è pura concatenazione di eventi, sprovvista di significati. *Destino* è il sovrapporsi del significato a ogni singolo passo della necessità. Per giungere a concepire la necessità da sola occorre arrivare a Newton - e, da allora in poi, alla concezione deterministica della scienza.

Non solo in Grecia, anche in Egitto la figura della necessità è un essere femminile: «Maat: dea, sostanza, ordine del mondo, giusta misura, la concezione più affine al *ṛta* vedico e all'*aša* iranico. In Egitto diventa una piccola figura femminile accucciata su una coppa che poggia sul palmo sinistro del re. Sulla testa, la piuma di struzzo. In mano tiene l'*ankh*. È Maat che va offerta al dio, perché tutto ciò che viene offerto è parte di Maat. Se l'uomo offre Maat, si deve intendere che offre tutto. Se l'uomo offre Maat, il dio viene a sapere che l'ordine è ancora illeso, [135] sulla terra. Gli dèi non si aspettano né richiedono altro. Vogliono solo, a intervalli, avere notizia che sulla terra, dove un giorno Maat era discesa, ancora è presente, silenziosa, piccola, sul palmo della mano del re». Così nel *Cacciatore Celeste*. La stessa immagine non potrebbe mostrarsi nella *Tavoleta dei Destini*, semplicemente perché i re conosciuti da Utnapishtim non erano considerati come esseri divini.

Ben prima di un destino generale che regge il mondo, qualsiasi uomo - e K. fra tutti - vuole sapere qualcosa del suo destino di singolo. E qui si scontra con una difficoltà apparentemente non superabile. Gli dèi possono perdere contatto con la Tavoleta dei Destini, ma un uomo come tanti, anche occasionalmente temerario, quale K., non sa neppure da dove cominciare. Allora, non è chiaro se per caso o per incoscienza o per mera curiosità, K. compie il gesto proibito fra tutti: nella notte assiste, per qualche tempo, alla *distribuzione degli atti*. Nulla di più di quel gesto indignerà l'ostessa, custode dell'ortodossia: «K. era appunto, secondo l'ostessa, un esempio fra i più deteriori di tutto questo. Non solo si era "beffato di tutte le misure di sicurezza". Non solo si era aggirato come uno spettro là dove non era concesso, ma - a differenza degli spettri - non aveva accettato di svanire [136] la mattina, anzi era "rimasto lì, con le mani in tasca", come se tutto il resto - i signori e le loro stanze - fosse un'apparizione qualsiasi ed egli stesso l'unica realtà. Non solo: alla fine aveva assistito alla distribuzione degli atti, cerimonia che si deve compiere "a porte quasi chiuse", opera talmente "importante e fondamentale" che neppure "l'oste e l'ostessa avevano mai potuto vedere, pur svolgendosi a casa loro". K., quell'impudente, sconsiderato, insinuante straniero, era dunque giunto, come per caso ma piuttosto per la sua perversa insistenza, ad assistere al vero arcano: la distribuzione degli atti, delle sorti - quella scena che un tempo si raccontava soltanto nelle leggende, ma nessuno aveva osato *vedere*. L'ultimo a raccontarla era stato Er il Panfilio. E Platone ci ha trasmesso il suo racconto».

Nel *Cacciatore Celeste* si trova anche un frammento dove Utnapishtim parla a Sindbad - e però non è entrato nella *Tavoleta dei Destini*: «"La colpa divina è l'esistenza" disse Utnapishtim quando Sindbad andò a visitarlo nell'isola Dilmun, di là dalle acque della morte. "Quando il Progenitore produceva quei suoi figli nati-dallamente, la colpa non c'era e tutto appariva larvale, insipido. Ma quando volle provare la creazione sessuale, sgorgò il desiderio e venne scoccata [137] la freccia. Nello stesso istante si ebbero il desiderio e la ferita. Che non si sarebbe più rimarginata, anche se si doveva tentare di medicarla. A questo servono i riti. E chi li celebra sa che sono insufficienti".

«Anche questo disse Utnapishtim a Sindbad: "Gli uomini nascevano in un ordine che era già un immenso disordine, rispetto alla sua origine. Lentamente, con cautela, lo violarono, aggiungendo un ulteriore disordine. Ma se ne consolarono pensando che, dopo tutto, stavano imitando qualcosa che era successo prima ancora che loro nascessero"».

Tuttora non so dire bene perché questo passo non sia ricomparso nella *Tavoleta dei Destini*. Di fatto, qui Utnapishtim parla piuttosto come uno dei *ṛši* che avevano preso la parola in *Ka*, mentre nella *Tavoleta dei Destini* evita di dire cose che non abbiano un sottinteso mesopotamico. Questo vale soprattutto per il primo paragrafo.

Nel secondo, invece, Utnapishtim trae le conseguenze da qualcosa che egli stesso aveva vissuto: il Diluvio non era stato che una fase intermedia fra successive situazioni marasmatiche, originate fra gli dèi. Ma, parlando con Sindbad nella *Tavoleta dei Destini*, Utnapishtim non vuole mai insistere troppo sulla metafisica. Dopo tutto, Sindbad è un marinaio, più curioso e più esperto di storie che di concetti.

[138] Lo sguardo di Utnapishtim risaliva però molto più indietro del Diluvio, che era solo una fra le varie catastrofi. Era rivolto verso la nascita del tempo: «Il mondo deve la sua esistenza all'infinitesimo ritardo di una freccia. O di due frecce: quella di Rudra che si conficcò nell'inguine di Prajāpati, ma non riuscì a impedirgli di versare il seme; quella di Kṛśānu, che sfiorò l'ala del falco portatore del *soma* e ne fece cadere una penna sulla terra, ma non riuscì a impedire che il *soma* giungesse agli uomini. Quella particella del tempo era tutto il tempo, con la sua potenza irrefrenabile. Era l'uscita dalla pienezza chiusa in se stessa, il passaggio alla pienezza traboccante in altro, nel mondo stesso. Ma quella sovrabbondanza era diventata operante solo grazie a una ferita. I riti che gli uomini vedici vollero istituire furono in primo luogo un tentativo di trattare e sanare quella ferita, rinnovandola. E bruciando una parte della sovrabbondanza che li faceva vivere». Questo si trova nell'*Ardore*.

La *necessità* affiora in Mesopotamia, inscindibilmente congiunta all'*ordine* e al *significato*. Era ciò che fu chiamato *šimtu*, «destino». Nel corso del tempo, si distaccò dal *significato*. E alla fine dall'*ordine*, quando la scienza si accordò a parlare non di ciò che doveva accadere, ma [139] di ciò che era probabile accadesse. Solo il destino continuò ad aleggiare su tutto, come se non si potesse farne a meno. E di fatto, in certe zone imprevedibili di ciò che accadeva, sembrava che tornasse ad agire qualcosa di avvicinabile all'antico *šimtu*. Tutti ne avevano paura, nessuno voleva farne a meno.

Quando Utnapishtim parlò a Sindbad della Tavoletta dei Destini, sapeva di trovarsi su un crinale del tempo. Da una parte, ciò che aveva vissuto e sentito raccontare, sin dagli anni prima del Diluvio, e che ormai era diventato come le «antiche storie» del cacciatore Gracchus. Dall'altra una prateria senza confini, dove tutto si sarebbe scomposto, pezzo per pezzo.

Nella concezione della necessità - e del destino, che la precede - i Greci arrivarono per ultimi. E lo sapevano. Con suprema temerarietà, pretesero di aggiungere qualcosa di essenziale a quelle prime e imponenti costruzioni del pensiero: vollero renderle più belle.

Questo risaltava nelle forme che i Greci cercavano, nei loro gesti. E fu reso esplicito dal Platone segreto dell'*Epinomis*: «Egitto e Mesopotamia sono giunti assai prima della Grecia, secondo Platone, a riconoscere certe verità sugli "dèi del cosmo" - gli astri - grazie alla "bellezza della loro estate", che rende il cielo sempre sgombro [140] e lucente. Ma questo non deve scoraggiare, anzi: "Poniamo come principio che quanto i Greci hanno tratto dai barbari lo rendono più bello e lo elaborano sino alla perfezione [*télos*]". In poche parole si dice qui la differenza irriducibile fra i Greci e chiunque altro: il culto e la pratica della perfezione. I Greci non pretendono di aver inventato alcunché. Sanno di essere un popolo giovane, circondato da civiltà sapienti "da innumerevoli millenni". La loro pretesa è di "prendersi cura di tutti questi dèi in un modo più bello e più giusto rispetto a quanto avviene nelle tradizioni e nei culti praticati dai barbari, grazie all'educazione, agli oracoli di Delfi e al culto pubblico riconosciuto per legge". Pretesa immensa, che al tempo stesso illumina con la massima chiarezza il rapporto dei Greci con tutti i barbari. Certo, li si riconosceva provvisti di dottrine veritiere e di origine remota. Però ancora bisognose di un perfezionamento che solo i Greci si ritenevano in grado di offrire. Dichiarazione al tempo stesso di estrema umiltà e sfrenata albagia. Ma su questo la Grecia si è fondata, secondo il vecchio Platone - e nessun altro testimone più attendibile si è dato.

«I barbari erano dunque il contrario di ciò che la parola ha finito per significare fra i moderni. Non erano popoli nuovi, rozzi, inarticolati, forti. Erano civiltà più antiche della Grecia - soprattutto l'Egitto, la Mesopotamia, la Persia -, [141] che avevano raggiunto una sapienza altissima e immobile. Ma qualcosa li aveva irrigiditi e bloccati. Ora sarebbe toccato ai Greci portare a compimento l'immensa opera che li aveva preceduti, rendendola più flessibile, agile. E addirittura semplificandola. Fu anche questo il genio e il prodigio dei Greci. Nietzsche lo definì una volta così: "La superiore natura *morale* dei Greci si rivela nel loro senso della totalità e della semplificazione; con il mostrarci l'uomo *semplificato* essi ci rallegrano, come ci rallegra la vista degli animali"».

[145] Quanto precede può far pensare allo scoperchiamento di alcuni tratti dell'intelaiatura sottostante a certi libri e al suo collegamento con altri. Ma che fare dopo? Lasciare che ci cresca sopra l'erba, l'accidentalità irriducibile delle storie. Phye, «bella ragazza di campagna, alta quasi quattro cubiti», entra su un carro in Atene e viene scambiata per la dea Atena. Mademoiselle de la Force, «nuda e madida», chiusa nella pelle di un orso, danza davanti alle finestre dell'amato prigioniero M. de Briou. Mrs. Procter, «dopo una lunga vita segnata da tanti affanni e sofferenze, vicissitudini e sciagure», si accomoda su una poltrona per leggere un libro, con «la sensazione che ... *ormai non poteva succedere più nulla*». A Vienna, l'Uomo dei Lupi piazza il suo cavalletto nella zona morta e le autorità occupanti intervengono.

[146] In ogni epoca, l'Egitto apparve come un meteorite conficcato nel deserto. Era qualcosa di autosufficiente e integro sin dal primo passo - e sempre stilisticamente distaccato dal circostante. Egitto e Mesopotamia erano adiacenti, ma astralmente divisi. Conquistare territori in Egitto era come mettere piede su un altro pianeta. E così fu sino alla fine. Anche per questo l'egittomania rimase una costante in ogni epoca, come se ogni volta si ripetesse quel sentimento dell'entrare in un altro mondo che già Erodoto aveva manifestato. La Mesopotamia fu invece il regno del silenzio fino a quando Layard disseppellì Ninive. La sapienza dei Caldei era favoleggiata, ma non si vedevano pietre che la testimoniassero.

Fin dalle Nozze l'Egitto agisce come un potente magnete. Tutte le vicende erano costrette a confrontarsi con un regno immutabile e non misurabile: «La storia era una sequenza di statue sedute in trono. Una prima serie, nella sequenza, era formata da dèi. Una seconda serie, invece, da uomini. Ma non differivano molto gli uni dagli altri. Eppure la distanza, fra quelle statue, era invalicabile. Ecateo, fraudolento come tutti i Greci, affermò una volta che la sua ascendenza risaliva, alla sedicesima generazione, a un dio. I sacerdoti della Tebe egizia seppero umiliarlo con un semplice gesto. Lo introdussero nella sala del tempio e gli mostrarono [147] centinaia di statue lignee affiancate: erano i sommi sacerdoti che si erano succeduti sino allora. Tutti molto simili. Uomini figli di uomini, precisarono i sacerdoti con il loro sobrio sarcasmo. Erodoto ascoltò, da altri sacerdoti, la lista di trecentotrenta sovrani che avevano regnato sull'Egitto. Nessuno, aggiunsero, era stato memorabile, eccetto l'unica sovrana, Nitocri, e l'ultimo della serie, Moeris, che aveva fatto costruire un lago con piramidi».

Nel *Cacciatore Celeste*, come per un gesto compulsivo, si torna alla presenza incombente dell'Egitto e ora è Platone a offrirne la chiave: «La fierezza degli Egizi, secondo Platone, stava nel non ammettere che potesse darsi qualcosa di nuovo. "Se guardi bene, scoprirai che in quel paese la pittura e la scultura risalgono indietro di millenni - e quando dico millenni non è un modo di dire, ma la realtà - e non sono né più belle né più brutte di quelle che oggi vengono fatte, applicando la stessa tecnica". Così parlava l'Ateniese ai suoi due compagni mentre procedevano lentamente verso la caverna di Zeus. Creta, Sparta: erano già esempi di rigore, fissità e antichità nelle regole. Ma non paragonabili all'Egitto, che rimaneva il modello di ciò che non accetta il mutamento, avendo trovato la *orthotês*, la "giustezza", in ogni aspetto della vita. Ma come farlo intendere agli altri abitanti di Atene, città che è *philólogos* e *polylogos*, che [148] "ama e moltiplica le parole", quando ogni parola è sospettabile di instillare e istigare qualcosa di nuovo? Lo stesso vale per i suoni, a causa della incresciosa "tendenza dei nostri piaceri e dei nostri dolori a volersi sempre esprimere con una nuova musica". In Egitto, invece, "le melodie conservate fino a oggi sono opera di Iside". Così la dea serve da baluardo contro ogni novità».

Il capitolo dove appaiono le parole di Platone si intitola «O Egitto, Egitto...» e porta una epigrafe di Giordano Bruno dallo *Spaccio de la bestia trionfante*: «Non sai, o Asclepio, come l'Egitto sia la immagine del cielo, e per dir meglio la colonia di tutte le cose che si governano ed esercitano nel cielo? A dir il vero, la nostra terra è tempio del mondo ... O Egitto, Egitto, delle religioni tue solamente rimarranno le favole, anco incredibili alle generazioni future, alle quali non sarà altro, che narri gli pii tuoi gesti, che le lettere sculpite nelle pietre, le quali narreranno non a dei ed uomini (perché questi saranno morti, e la deitade sarà trasmigrata in cielo), ma a Sciti ed Indiani, o altri simili di salvaggia natura».

Ma già un'altra volta era risuonato quel richiamo lacerante all'Egitto, che era poi l'inizio di un passo dell'*Asclepio* tradotto da Bruno. Era accaduto nell'*Impuro folle*, dove però non parlavano né Erodoto né Platone, ma il Presidente [149] Schreber: «O Egitto, Egitto! delle religioni tue solamente rimarranno le favole, che io inseguo e che mi inseguono, per ventimila anni, non certo lunari, come dicono certi magri glossatori, ma di quelli rotondi, simili all'anello. Canopo è lontano, Memnone non più risuona al sole e il Nilo ode voci strane. Soli angeli perniciosi rimarranno. A me il cianuro destinati».

«O Egitto, Egitto, delle religioni tue solamente rimarranno le favole...». Potrebbe essere l'epigrafe di un mondo dove di «religion» non è più appropriato parlare, ma le «favole» continuano a infuriare, per lo più sotto mentite spoglie. Non ho trovato null'altro che sia capace di avvolgere il tutto, nelle sue forme micidiali o illuminanti, le une e le altre giustapposte e spesso reciprocamente ignare.

La visione platonica dell'Egitto, dove ogni *nuovo* è esecrato, è incompatibile con quella che Bazlen chiamava *primavoltità*. Concezione che mi ha sempre attratto e convinto. Quando scrivevo *La rovina di Kasch*, ronzava nella mia testa. Pensavo che quel libro avesse a che fare con quella parola. E con il verso finale delle *Fleurs du mal*: «Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!».

[150] Che cos'era quel *nuovo* che evocava Baudelaire? Tutta la *Folie Baudelaire* prova a dirlo: «*Moderno - nuovo - décadence*: tre parole che si irradiano in ogni frase di Baudelaire, in ogni respiro. Scinderle significherebbe dissanguarle. Esattamente come era avvenuto per "modernité", la parola "décadence" si era fatta avanti con cautela - e quasi scusandosi - nel lessico usato dagli scrittori per intendere se stessi. Precedendo Bourget di qualche anno, Gautier aveva aperto la via: "Il poeta delle *Fleurs du mal* amava ciò che impropriamente viene chiamato lo stile di

decadenza, il quale non è altra cosa che l'arte giunta a quel punto di maturità estrema che producono, quando il loro sole è obliquo, le civiltà che invecchiano: stile ingegnoso, complicato, sapiente, pieno di sfumature e di ricercatezze, che sposta continuamente in avanti i confini della lingua, che prende in prestito parole da tutti i lessici tecnici, colori da tutte le tavolozze, note da tutte le tastiere, che si sforza di rendere il pensiero in ciò che ha di più ineffabile e la forma nei suoi contorni più vaghi e fuggevoli, che ascolta per tradurle le confidenze sottili della nevrosi, le confessioni della passione che invecchiando si deprava e le allucinazioni bizzarre dell'idea fissa che diventa follia. Questo stile di decadenza è la parola ultima del Verbo a cui viene intimato di esprimere tutto e che viene spinto all'oltranza [151] estrema". Questo passo potrebbe stare sulla soglia di tutta l'arte che, per almeno un secolo, avrebbe osato definirsi *nuova*. Ma che *décadence* e *modernité* nascessero fin dall'inizio intrecciate e consanguinee lo dimostra lo stesso Gautier poco più avanti, quando parla di Guys, l'araldo lieve, frivolo e notturno della modernità. Perché Baudelaire – si chiede Gautier – aveva prediletto Guys con tale accanimento? Per quale motivo aveva anteposto quell'illustratore a tutti gli artisti rigorosi e solenni? E così rispondeva: "[Baudelaire] amava in quei disegni l'assenza completa di antichità, cioè di tradizione classica, e il sentimento profondo di ciò che chiameremo *decadenza*, in mancanza di una parola che meglio si adatti alla nostra idea; ma sappiamo che cosa Baudelaire intendesse per decadenza"».

Ma la parola definitiva sul *nuovo*, come va inteso alla fine delle *Fleurs du mal*, è in una lettera di Baudelaire a Poulet-Malassis: «Ho fatto un altro *fiore*; *I viaggiatori* [poi *Le voyage*] per Max. Du Camp: provo a fare come Nicolet, sempre più atroce». Il *nuovo* forzava i limiti, come i numeri del funambolo. E li forzava verso «l'atroce». Nulla di più antitetico all'immobilità egizia. Eppure si erano fissate parole affini, su una tavoletta di legno dipinto, quattro millenni prima. L'autore era uno scriba e si chiamava Khâkheperrêseneb. Così si manifestava la sua [152] *rivolta dello scriba*: «Che io possa disporre di espressioni ignote, di formule originali, fatte di parole nuove, che non siano passate, che non comportino ripetizione, senza formule trasmesse, e che abbiano dette gli antenati ... Voglio dire questo perché il mio spirito mi risponda. Voglio rendergli evidente la mia sofferenza, per trasferirgli il fardello che ho sulla schiena, la cosa che mi tormenta, per fargli sapere che cosa soffro accanto a lui, per dire "Ah" sulla mia bruciatura». Anche nell'Egitto faraonico qualcuno aveva desiderato scrivere «a bruciapelo», come Baudelaire aspirava a fare – e tutto *Mon cœur mis à nu* lo testimonia.

Non so se gli undici libri, fino a oggi, di cui qui si parla possano aspirare, come *Opera senza nome*, alla *primavoltità*. Ma non ho ancora trovato un precedente. Continuerò a cercarlo. La primavoltità è solo la sobria constatazione che qualcosa non c'era prima. Sta al lettore decidere che farne.

FONTI

Il numero rinvia alla pagina dell'edizione cartacea, tra parentesi quadre nel testo della presente edizione, in cui si chiude la citazione.

- 15, «L'impazienza ... peccato»: *Ka*, Adelphi, Milano, 1996, p. 17.
- 16, «hypocrite ... frère»: Ch. Baudelaire, *Au Lecteur*, v. 40, in *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Gallimard, Paris, vol. I, 1975, p. 6.
- 17, «ottava ... precedenti»: Th. Macho, *Und Töten, was war das eigentlich?*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 29 settembre 2020.
- 21, «centinaia di protuberanze coniche»: *La Tavoletta dei Destini*, Adelphi, Milano, 2020, p. 41.
- 26, «Il tutto è il non-vero»: Th.W. Adorno, *Minima moralia*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt a. M., 1951, p. 80, aforisma 29.
- 29, «Ora non era ... legittimità»: *La rovina di Kasch*, Adelphi, Milano, 1983, pp. 14-15.
- 30, «In un anno ... mangeant»: *L'impuro folle*, Adelphi, Milano, 1974, p. 13.
- 32, «A un certo ... ortodossie»: A. Jaubert, *Entretien avec Roberto Calasso*, in «L'Infini», XX, autunno 1987, p. 9.
- 32, «La Storia ... tutto»: *La rovina di Kasch*, cit., p. 62.
- 36, «Baudelaire ... assoluta»: *Ibid.*, p. 126.
- 36, «La letteratura ... autore»: *Ibid.*, p. 216.
- 37, «Il moderno ... sempre»: *Ibid.*, p. 364.
- 39, «Baudelaire ... felice»: *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano, 2006, pp. 51-52.
- 43, «la distinzione ... reggono»: *La rovina di Kasch*, cit., p. 32.
- 44, «il polo ... utilizzarlo»: *Loc. cit.*
- 44, «nella legittimità ... sostituzione»: *Ibid.*, p. 31.
- 45, «investitura ... essere»: *Loc. cit.*
- 45, «primo ... società»: *Loc. cit.*
- 47, «La storia ... necessità»: *Ibid.*, pp. 177-78.
- 51, «Il modo ... officina»: *L'ardore*, Adelphi, Milano, 2010, pp. 422-24.
- 52, «La storia ... groppa»: *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano, 1988, pp. 235-36.
- 52, «su un fondo verdastro e notturno»: *Il rosa Tiepolo*, cit., p. 192.
- 53, «Continuerò ... legno»: *Loc. cit.*
- 53, «la questione ... enigmi»: *Ibid.*, p. 187.
- 55, «L'opposizione ... immagini»: *Ibid.*, pp. 189-91.
- 57, «Turing ... strategie»: *Il Cacciatore Celeste*, Adelphi, Milano, 2016, p. 133.
- 59, «La visione ... prestabilita»: *Il libro di tutti i libri*, Adelphi, Milano, 2019, pp. 346-47.
- 63, «al centro ... Varuṇa»: *Ka*, cit., p. 185.
- 64, «Se vogliamo ... vita»: *Ibid.*, p. 195.
- 64, «Non c'è ... Eterno»: Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et «Tannhäuser» à Paris*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. II, 1976, p. 800.
- 65, «Ciò che da noi ... più»: *Ka*, cit., pp. 205-206.
- 66, «Di che cosa ... colonne»: *Ibid.*, pp. 191-92.
- 67, «Come è stato ... pensiero»: *Ibid.*, pp. 203-204.
- 68, «So che per molti ... seguirete»: *Ibid.*, p. 238.
- 69, «Ben diverso ... uomini»: *Ibid.*, p. 47.
- 71, «Le parole ... raggiunto»: *K.*, Adelphi, Milano, 2002, seconda ediz. 2014, pp. 300-301.
- 71, «il segreto degli dèi»: *Gilgamesh*, XI, 106 (trad. A. George).
- 72, «Ovunque mi volgerò, vi sarà Morte»: *Ibid.*, XI, 246.
- 72, «di notte ... dèi»: *Ibid.*, X, 282-83.
- 73, «Essere consapevoli ... uomini»: *Ka*, cit., p. 205.
- 73, «Da soli ... aggiunta»: *La Tavoletta dei Destini*, cit., p. 16.
- 75, «La veglia ... segreti»: *L'ardore*, cit., pp. 177-79.
- 75, «Quando gli dèi ... per sé»: *La Tavoletta dei Destini*, cit., pp. 79-80.
- 78, «In fatto ... iconostasi»: *K.*, cit., pp. 63-64.
- 83, «morto, morto, morto»: *Ibid.*, p. 149.
- 83, «le antiche, antiche storie»: *Loc. cit.*
- 83, «sovraffollamento ... capite»: *Loc. cit.*
- 86, «era un cacciatore ... lancia»: *Ibid.*, pp. 148-49.
- 87, «C'è uno spicchio ... calcolo»: *Ka*, cit., p. 74.
- 88, «Āryāvarta ... opera»: *L'ardore*, cit., pp. 373-74.
- 89, «Prajāpati ... sacrificio»: *Ibid.*, pp. 106-107.
- 91, «Gli dèi ... confonderà mai»: *Ibid.*, pp. 107-109.
- 92, «L'Etymologicon ... Cacciatore»: *Le nozze di Cadmo e Armonia*, cit., pp. 343-44.

- 95, «Che cosa nutre ... righe»: K., cit., pp. 140-42.
- 101, «Nel 1914 ... automobile»: *Ibid.*, p. 221.
- 101, «“Come un cane ... sopravvivergli»: F. Kafka, *Der Process*, a cura di M. Pasley, in *Kritische Ausgabe*, a cura di J. Born, G. Neumann, M. Pasley e J. Schillemeit, S. Fischer, Frankfurt a. M., 1990, p. 312.
- 102, «che certamente ... straccivendolo»: *Il libro di tutti i libri*, cit., p. 166.
- 102, «non riesce ... sporco»: *La rovina di Kasch*, cit., p. 277.
- 102, «Cose terribili - basta»: Lettera di F. Kafka a R. Klopstock del giugno 1921, in *Briefe 1902-1924*, in *Gesammelte Werke*, a cura di M. Brod, S. Fischer, Frankfurt a. M., 1958, p. 334.
- 102, «La prova ... arbitrio»: *Il libro di tutti i libri*, cit., p. 165.
- 104, «All’inizio ... crateri»: K., cit., pp. 75-76.
- 105, «Ora tutto ... scomparsa»: *La Tavoletta dei Destini*, cit., pp. 51-52.
- 107, «Alla domanda ... patriarchi»: *Il libro di tutti i libri*, cit., pp. 163-65.
- 111, «il discorso ... circondava»: M.G. Minetti, *L’anti Eco*, in «Epoca», 23 ottobre 1988, p. 24.
- 112, «Marx ... nate)»: *La rovina di Kasch*, cit., p. 318.
- 113, «Ma sbarazzarsene non è cosa facile»: *L’ardore*, cit., p. 430.
- 115, «Svegliarsi ... comune»: *Ibid.*, p. 431-32.
- 115, «È l’età dell’inconsistenza»: *L’innominabile attuale*, Adelphi, Milano, 2017, p. 14.
- 116, «Sostituzione ... superstizione?»: *L’ardore*, cit., p. 433.
- 124, «La prima ... dicevamo»: Discorso di R. Calasso tenuto in occasione della presentazione di *L’innominabile attuale*, Bologna, Biblioteca dell’Archiginnasio, 4 novembre 2017.
- 132, «Adrastea ... sognare»: *Le nozze di Cadmo e Armonia*, cit., pp. 147-50.
- 133, «Per creare ... uomo»: *Il libro di tutti i libri*, cit., p. 352.
- 134, «Lasciare ... Harran»: *Ibid.*, p. 398.
- 135, «Maat ... del re»: *Il Cacciatore Celeste*, cit., p. 367.
- 136, «K. era appunto ... racconto»: K., cit., pp. 311-12.
- 137, «“La colpa ... nascessero”»: *Il Cacciatore Celeste*, cit., pp. 153-54.
- 138, «Il mondo ... vivere»: *L’ardore*, cit., pp. 411-12.
- 141, «Egitto ... animali”»: *Il Cacciatore Celeste*, cit., pp. 353-54.
- 145, «bella ragazza ... cubiti»: *Le nozze di Cadmo e Armonia*, cit., p. 269.
- 145, «nuda e madida»: *La rovina di Kasch*, cit., p. 52.
- 145, «dopo una lunga ... sciagure»: *Il Cacciatore Celeste*, cit., p. 176.
- 145, «la sensazione ... nulla»: *Loc. cit.*
- 147, «La storia ... piramidi»: *Le nozze di Cadmo e Armonia*, cit., p. 303.
- 148, «La fierezza ... novità»: *Il Cacciatore Celeste*, cit., pp. 351-52.
- 148, «Non sai ... natura»: *Ibid.*, p. 347.
- 149, «O Egitto ... destinatomi»: *L’impuro folle*, cit., p. 59.
- 149, «Au fond ... nouveau!»: Ch. Baudelaire, *Le voyage*, v. 144, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 134.
- 151, «Moderno ... decadenza»: *La Folie Baudelaire*, Adelphi, Milano, 2008, pp. 337-38.
- 151, «Ho fatto ... atroce»: Lettera di Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis del 4 febbraio 1859, in *Correspondance*, a cura di C. Pichois, con la collaborazione di J. Ziegler, Gallimard, Paris, 1973, vol. I, p. 546.
- 152, «Che io possa ... bruciatura»: A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, Éditions du Seuil, Paris, 2020, pp. 83-84.